Goethes Faust

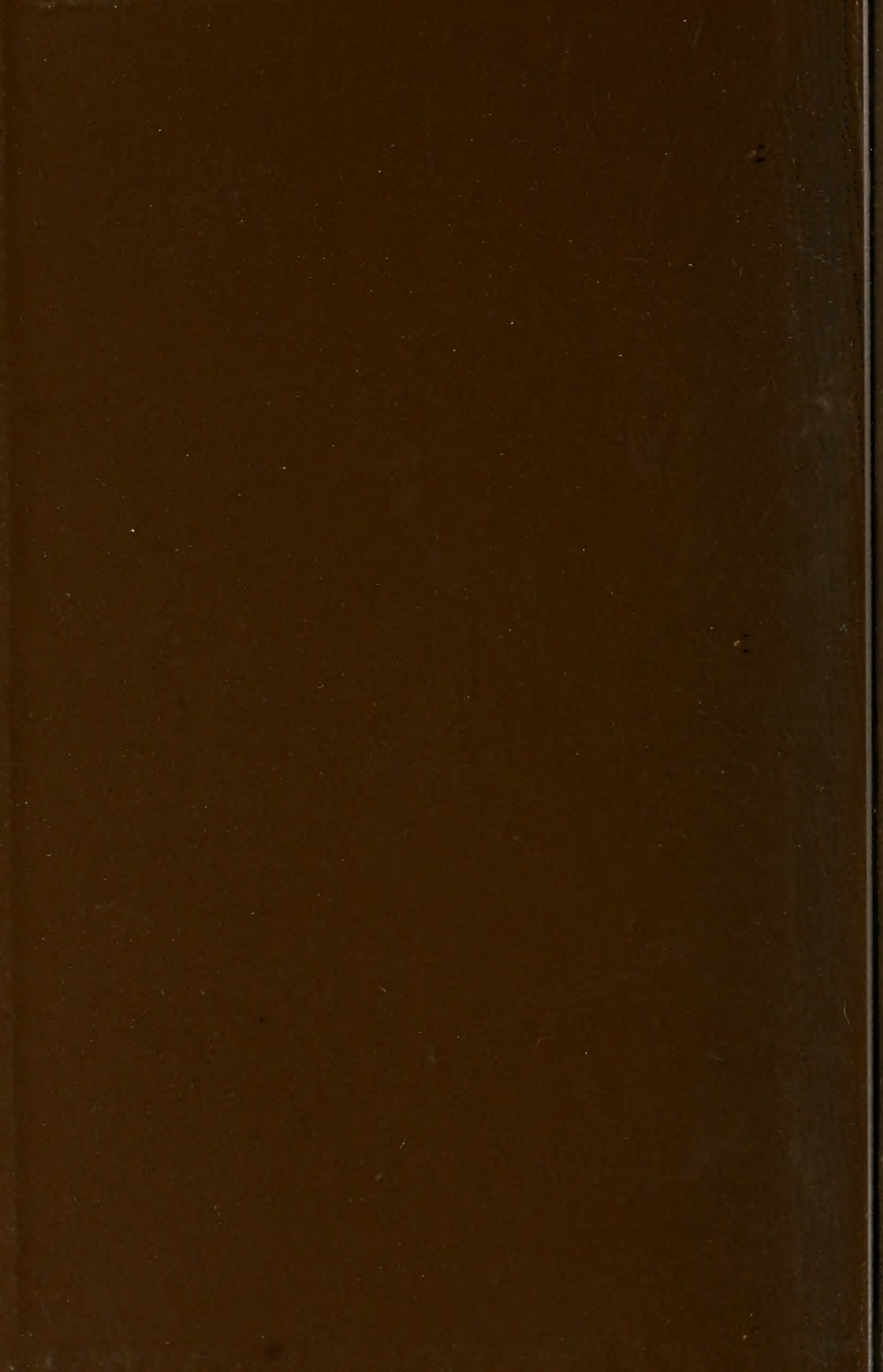
als einheitliche Dichtung erläutert

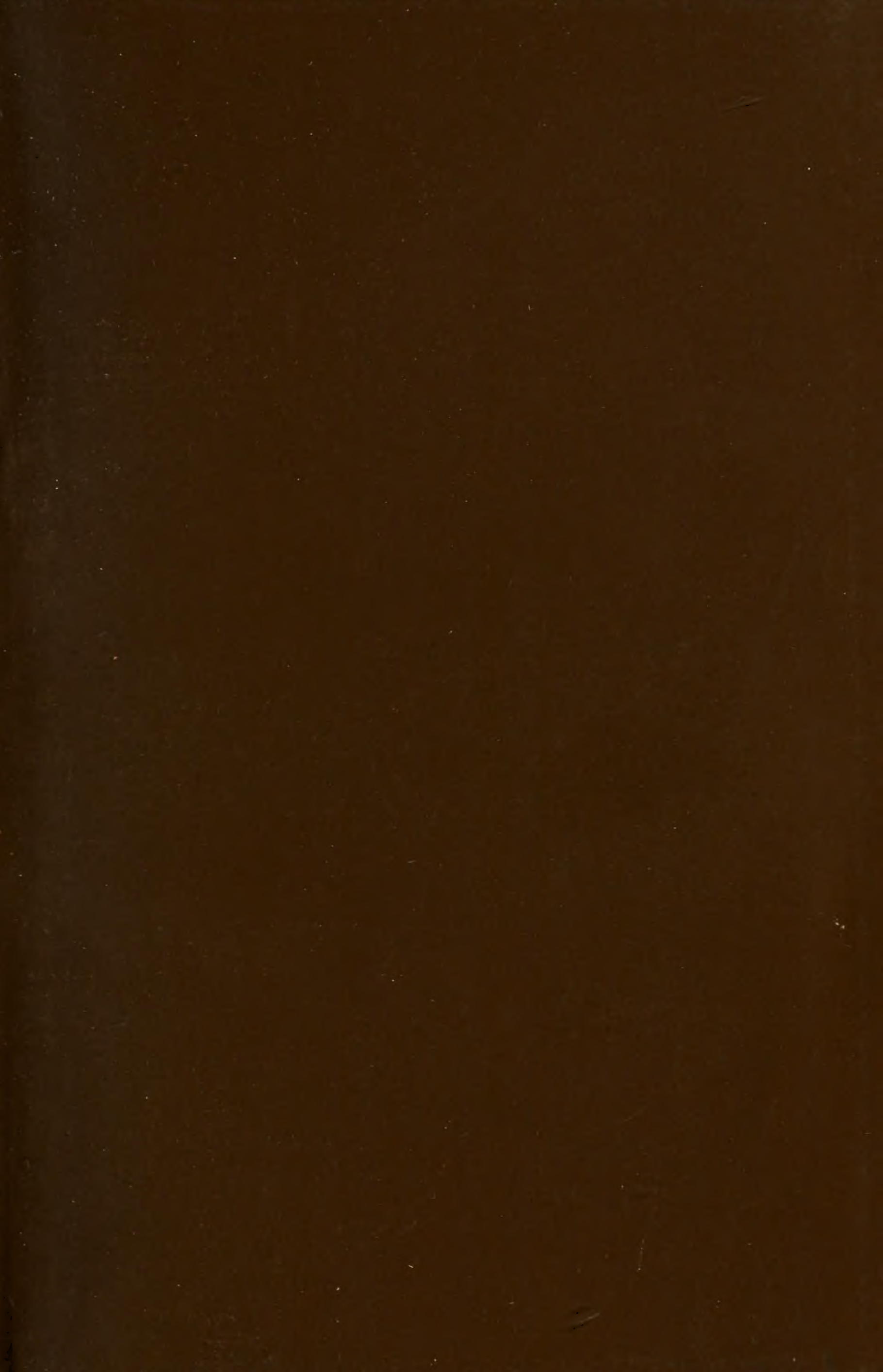
von

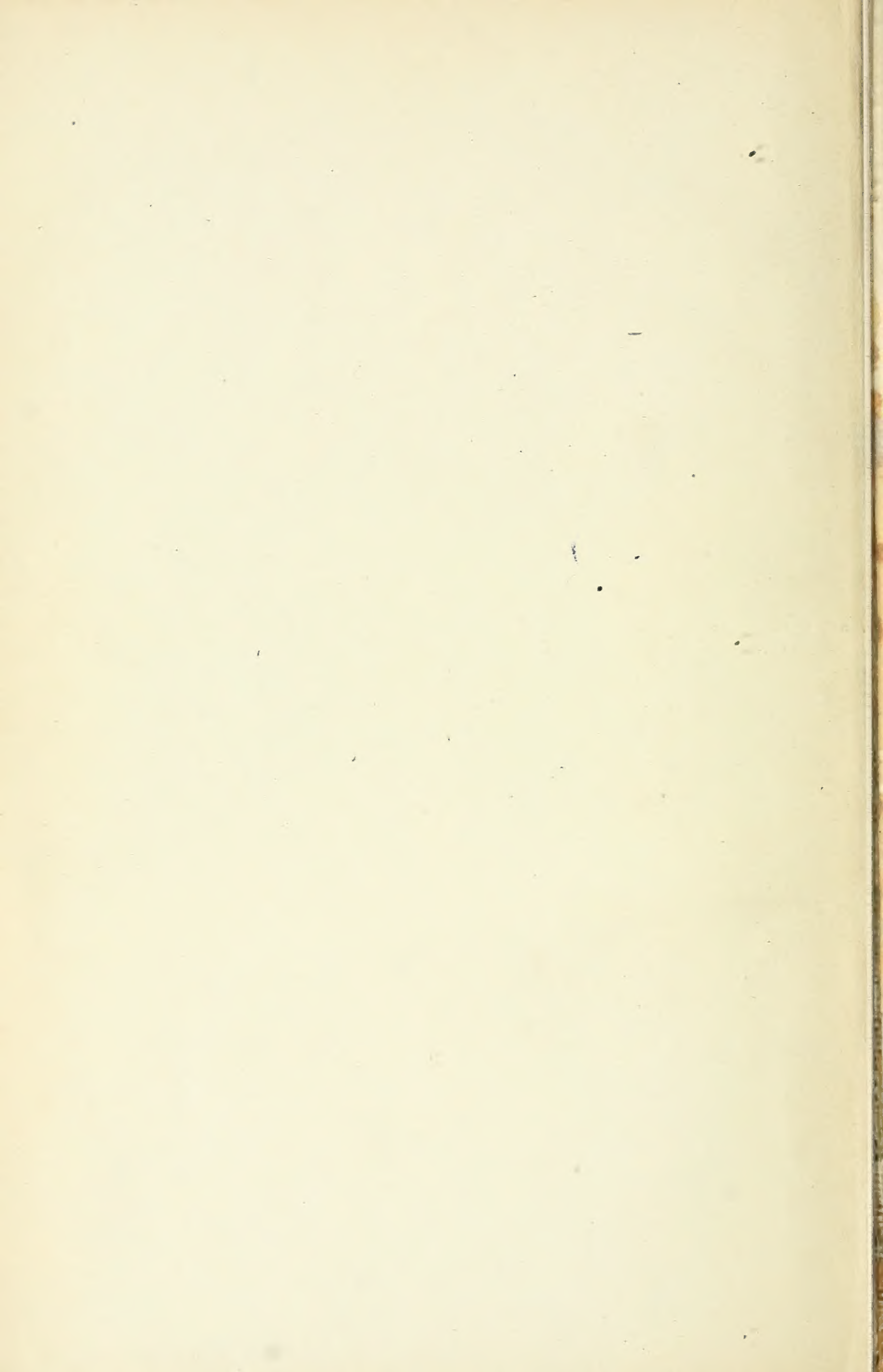
Hermann Baumgart.

Zweiter Band.







Goethes Faust

als einheitliche Dichtung

erläutert

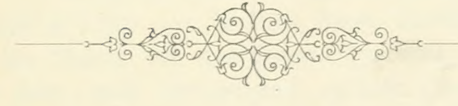
von

Dr. Hermann Baumgart,

o. ö. Professor an der Universität zu Königsberg in Pr.

Zweiter Band.

Die Erklärung des zweiten Teiles des Faust.



Königsberg i./Pr.

Verlag von Wilh. Koch.

1902.

Vorwort.

Erst nach langem Zögern hat der Verfasser sich entschlossen, der Erläuterung des ersten Teiles von Goethes Faust die des zweiten Teiles folgen zu lassen, dieses großen Problems, das aus einer unzähligen Menge von einzelnen Problemen sich aufbaut. Zuletzt ist das Buch in einem Zuge während des letzten Wintersemesters niedergeschrieben, als das Ergebnis vielfältig wiederholter Prüfung sowohl des Gesamtresultates als der Untersuchungen über alle Specialfragen. Immer aufs neue und immer sicherer hat sich dabei dem Verfasser die Überzeugung von der unverbrüchlichen Einheit der gesamten Dichtung befestigt und von der vollkommenen Übereinstimmung seiner kleinsten Teile zu dem gleichen, nirgends aus dem Auge verlornen Endzweck: von der überwältigenden Schönheit und Harmonie des herrlichen Riesenbaues und aller seiner organischen Glieder.

Die ungeheure Weite des Plans zwang den Dichter je länger je mehr zur direkten Ideen-Darstellung, wobei auch der Schein der realistischen Handlung, wie er im ersten Teile noch überwiegend aufrecht erhalten werden konnte, der durchgehenden Bildlichkeit der Kompositionsweise weichen mußte. Hierin liegt die vielbesprochene und vielgefürchtete Schwierigkeit des Verständnisses für den zweiten Teil des Faust, wodurch diese unvergleichlich schöne und reiche Dichtung nun schon durch siebzig Jahre gehindert

ist, das zu sein, was sie sein könnte und sollte: ein Eigentum des ganzen deutschen Volkes, soweit es geistiger Bildung zugänglich ist.

Aber diese Schwierigkeit hört auf zu bestehen, sobald man sich von dem Irrtum der Interpretation frei macht, daß mit der bloßen Erklärung des in jedem Falle begegnenden Einzelbildes auch das Verständnis der Dichtung und ihrer Intention gegeben sei. Bei solchem Verfahren löst sich freilich das „ewige Gedicht“ in ein Wirrsal von unverbundenen, willkürlichen Rätselspielen auf, in denen der Leser zu seinem Verdrusse sich immer hoffnungsloser verfangen sieht. Nimmt man dagegen den Faden auf, der aus der festgeschlossenen Einheit des ersten Teils in die anscheinenden Labyrinthe des zweiten unzerreißbar und sicher hinüberleitet, folgt man seiner dem einfachen und großen Gesamtplane entsprechenden konsequenten Führung zu den organisch sich auseinander entwickelnden Intentionen des Dichters, so verschwindet alle Wirrnis und alle Schwierigkeit; leicht und frei, mit wachsender Freude und mit sich steigerndem Erstaunen übersieht man die Folge und den Inhalt der sich immer reizvoller, immer offenbarungsreicher entfaltenden Scenen, und man erkennt in der Fülle des zuerst so fremdartig Anmutenden die Kennzeichen des Unvergänglichen: mit der Größe die Einfachheit. Es erscheint dann als eine geringe Mühe, sich über die Herkunft, Beschaffenheit und Bedeutung des verwendeten Bildmaterials zu unterrichten, wofür die Faustforschung ja seit langer Zeit so Vieles und Dankenswertes zusammengetragen hat. Das wesentliche aber ist und bleibt, dem Geist des Dichters nachzugehen, wie er dieses Material seinem Plan im ganzen und im einzelnen dienstbar gemacht hat, seiner das Ganze und alle Teile bis ins kleinste bestim-

menden Grundabsicht, für deren Erkenntnis er uns ja keineswegs ohne Fingerzeige gelassen hat.

Wenn sich bei solcher Deutung an Stelle der erdrückenden Vielheit eine stetig und machtvoll fortschreitende Einheit ergiebt, wenn die ununterbrochen sich häufenden Rätsel sich ungezwungen und wie von selbst in ebensoviele mit innerer Notwendigkeit sich ergebende Aufschlüsse verwandeln, die sich untereinander bestätigen und stetig wachsende Helle verbreiten, so liegt darin die Gewähr für die Zuversicht, daß die Methode der Erklärung den rechten Weg beschritten hat, um den Dichter und das Gedicht zu ihrer vollen Wirkung gelangen zu lassen. Ja, den Verfasser erfüllt die Hoffnung, auch wenn er im einzelnen vielleicht nicht die uneingeschränkte Zustimmung finden sollte, sofern nur seine Gesamtauffassung sich Billigung erwirbt, dem unbeschreiblich hohen Genuß der Dichtung für die weitesten Kreise einen leichten Zugang erschlossen zu haben; und zwar so, daß dabei der fruchtbaren, selbstthätigen Vertiefung des Einzelnen in ihren unerschöpflichen Gehalt ein freier Spielraum gelassen ist.

Die Polemik gegen die Meinung Anderer ist, wie in der Erläuterung des ersten Teils, thunlichst vermieden.

Möchte die Arbeit, wie sie zur Ehre des Dichters und seines Werkes unternommen ist, so auch aufgenommen werden und, wenn sie in solchem Sinne vielleicht auch den Kennern manches Erfreuliche und Fördernde zu bieten vermag, unter allen denen, für die der „zweite Faust“ immer noch ein Buch mit sieben Siegeln ist, ihm neue Freunde erwerben: ein Beitrag zu dem nationalen Werke, diesen Schatz aus seiner Tiefe zu heben und ihn zu einer für Alle sprudelnden Quelle der reichsten und reinsten Freude werden zu lassen!

Noch sei für das Einzelne bemerkt, daß die Citate durchweg der Weimarer Ausgabe entnommen sind; nicht mit Beibehaltung der Orthographie, wohl aber mit skrupulöser Genauigkeit nach der Goetheschen Interpunktion, die ohne alle grammatische Konsequenz von ihm gehandhabt ist, doch höchst planvoll auf den Sprechton und auf den Ausdruck des ihm vorschwebenden Sinnes berechnet. Ebenso ist der genaue Wortlaut festgehalten, wie ihn die Weimarer Ausgabe nach den Original-Manuskripten giebt. Auch Seltsamkeiten sind dabei konserviert, so, wenn es am Schlusse der Baccalaureus-Scene heißt:

> Wenn sich der Most auch ganz absurd gebärdet,
> Es giebt zuletzt doch noch e' Wein.

Wozu der Herausgeber scherzhaft bemerkt: „Warum soll Mephisto nicht einmal frankfurtisch reden?“ Wie dringend erforderlich es übrigens war, den originalen Wortlaut unbedingt festzuhalten, auch da, wo er unverständlich zu sein s c h i e n, zeigt sich an einem Beispiel der Euphorion-Scene, wo der Weimarer Text mit einer ausnahmsweise einmal vorgenommenen Änderung einen großen, für die ganze Scene hochbedeutenden Gedanken des Dichters verwischt hat.

Königsberg i. Pr., im Juli 1902.

Hermann Baumgart.

Inhalts-Verzeichnis.



I.

Die Entstehung des zweiten Teiles.

Von einer Unterredung mit Goethe am 3. August 1815 berichtet Sulpiz Boisserée eine bedeutsame Äußerung des Dichters über die Fortsetzung seines Faust: „Der erste Teil ist geschlossen mit Gretchens Tod, nun muß es par ricochet noch einmal anfangen; das sei recht schwer, dazu habe jetzt der Maler eine andere Hand, einen anderen Pinsel, was er jetzt zu produzieren vermöchte, würde nicht mit dem Früheren zusammengehen. Ich erwidere: Er dürfe sich keine Skrupel machen, ein anderer vermöchte sich in einen anderen zu versetzen, wieviel eher doch der Meister in seine früheren Werke. — Goethe: „Ich gebe es gerne zu — Vieles ist auch schon fertig.“ Ich frage nach dem Ende. — Goethe: „Das sage ich nicht, darf es nicht sagen, aber es ist auch schon fertig, und sehr gut und grandios geraten, aus der besten Zeit.“ — Ich denke mir, der Teufel behalte Unrecht. — Goethe: „Faust macht im Anfang dem Teufel eine Bedingung, woraus alles folgt.“ — Diese Nachricht ist hoch willkommen, denn sie bestätigt uns, wenn wir sie mit viel späteren, ganz übereinstimmenden Äußerungen des Dichters zusammenhalten, wie durchaus zuverlässig und genau zu

nehmen die Mitteilungen sind, die er gelegentlich Freunden über seine Arbeiten und Entwürfe zukommen läßt, was mit großem Unrecht oft bezweifelt wird. Als das ganze Werk abgeschlossen vor ihm lag, schrieb er in seinem letzten Lebensjahre an Wilhelm von Humboldt (1. Dezember 1831): „Die Schwierigkeit des Gelingens bestand darin, daß der zweite Teil des Faust, dessen gedruckten Partieen Sie vielleicht einige Aufmerksamkeit geschenkt haben, seit fünfzig Jahren in seinen Zwecken und Motiven durchgedacht und fragmentarisch, wie mir eine oder die andere Situation gefiel, durchgearbeitet war, das Ganze aber lückenhaft blieb.“ — Und wenige Tage vor seinem Tode, am 17. März 1832: „Es sind über sechzig Jahre, daß die Conception des Faust bei mir jugendlich, von vorneherein klar, die ganze Reihenfolge hin weniger ausführlich vorlag. Nun hab' ich die Absicht immer sachte neben mir hergehen lassen, und nur die mir gerade interessantesten Stellen durchgearbeitet, so daß im zweiten Teile Lücken blieben, durch ein gleichmäßiges Interesse mit dem übrigen zu verbinden. Hier trat nun freilich die große Schwierigkeit ein, dasjenige durch Vorsatz und Charakter zu erreichen, was eigentlich der freiwillig thätigen Natur allein zukommen sollte. Es wäre aber nicht gut, wenn es nicht auch nach einem so lange thätig nachdenkenden Leben möglich geworden wäre, und ich lasse mich keine Furcht angehen: man werde das Ältere vom Neueren, das Spätere vom Früheren unterscheiden können; welches wir dann den künftigen Lesern zur geneigten Einsicht übergeben wollen.“

Die merkwürdigen Worte: „Es sind über sechzig Jahre, daß die Conception des Faust bei mir jugendlich, von vorneherein klar, die ganze Reihenfolge hin

weniger ausführlich vorlag," sind vielfach kommentiert, und man hat ihre Bedeutung dadurch zu mindern gemeint, daß man dem Zwischensatze „von vorneherein klar" die lokale Bedeutung beilegte, daß also gesagt sei, nur die ersten Partieen der Dichtung lagen dem jugendlichen Autor klar vor dem geistigen Auge. Als ob dadurch das mindeste geändert würde! Ganz gewiß war es so und konnte nicht anders sein. Das unvergleichlich Große liegt jedoch darin, daß eben die Conception der ganzen Dichtung ihm „jugendlich vorlag" und die Ausführung ihn durch sein ganzes Leben, sechzig Jahre hindurch, begleitete!

In meinen „Vorlesungen über den ersten Teil des Faust" sprach ich die Ansicht aus (vgl. S. 403 u. folgd.), daß wir in einem abgerissenen Quartblatte der Faustpapiere einen jener ältesten Entwürfe, wenn nicht gar die Niederschrift der Urconception selbst besitzen: „denn ausführlicher," so heißt es dort, „behandelt es nur die ersten Scenen, und zwar in einer noch so vagen Art, daß es kaum denkbar ist, daß diese Niederschrift erfolgt wäre, nachdem selbst die ersten Scenen des Urfaust fertig vorlagen. . . . Die ganze übrige Entwickelung aber ist mit zwei, drei Worten abgethan, was im Vergleich zu der verhältnismäßig großen Ausführlichkeit, mit der die Exposition skizziert ist, abermals auf früheste Conception hinweist." Trotz einer durchgreifenden Abänderung in Bezug auf die äußere Gestaltung des Schlusses in einem ursprünglich geplanten dritten Teile entsprechen die lapidaren Worte des Jugendentwurfes durchaus der Durchführung bis zu des Dichters letzten Lebenstagen:

„Ideales Streben nach Einwirken und Einfühlen in

die ganze Natur. Erscheinung des Geistes als Welt- und Thaten-Genius. Streit zwischen Form und Formlosem. Vorzug dem formlosen Gehalt vor der leeren Form. Gehalt bringt die Form mit. Form ist nie ohne Gehalt . . Lebens-Genuß der Person von außen gesehen; in der Dumpfheit Leidenschaft: I. Teil. — Thaten-Genuß nach außen und Genuß mit Bewußtsein, Schönheit: II. Teil. Schöpfungs-Genuß von innen: Epilog im Chaos auf dem Weg zur Hölle:"

Es liegt eine unvergleichlich bezwingende Gewalt in diesen kurz abgebrochenen, aber vom Geist durchglühten Worten. Wie eng die Anlehnung an die Motive und den Gang des alten Faustbuches, und wie mächtig durchgreifend ihre völlige innere Umwandlung! Statt der Auflehnung der verwegenen Vernunft und Genußgier gegen Bibelglauben und christliche Zucht: die Erhebung des philosophischen und ästhetischen Geistes der Sturm- und Drang periode gegen das Zeitalter der Polyhistorie, der Kampf des Genies gegen den Scholasticismus. Der mittelalter liche Teufel, der Gottesgegner, zum Werkzeug der Gottes-Pläne umgeschmolzen und als eine Funktion eingeführt des Welt und Thaten-Genius, des Erdgeistes! Statt Faustens abenteuerlich-phantastischer Reise durch die Himmelsräume und durch die Hölle, seiner teils abgeschmackten, teils satirisch-skurrilen Weltfahrt: „sein ideales Streben nach Einwirken und Einfühlen in die ganze Natur," die kühne Erfassung der grenzenlosen Aufgabe, ihr mit dem Gefühl und dem Gedanken ihr Geheimnis abzuringen, „Kraft sie zu fühlen, zu genießen," Verständnis der Welt und der Menschen und ihrer Geschichte! Statt der rohen Possen und Zoten: dumpfleidenschaftlicher Drang nach Schönheit und selbstvergessenem höchsten Liebesgenuß! Und während nun

dort nichts folgt als die sich steigernde Geschwindigkeit des Falles, die Charlatanskünste und Schelmenstücke bei Hofe, endlich die Besiegelung des ewigen Verderbens durch die Buhlschaft mit der Teufelin Helena, so läßt Goethes „jugendliche“ Conception seinen Faust nach schwerem Irrtum und tiefem Fall den Höhenweg finden und beschreiten, nachdem er von Anbeginn getrachtet — „Thaten, Genuß nach außen und Genuß mit Bewußtsein, Schönheit!“ — und läßt ihn die echte Sühne, die wahre Erlösung erfahren im „Schöpfungsgenuß von innen!“

Der Plan auch für den „zweiten Faust“, wie er ihn freilich nach langem Zögern und weit ausgedehnten Pausen endlich mit dem ganzen Reichtum seiner gesammelten Lebenserfahrung und Weisheit thatsächlich durchführte, lag also „jugendlich klar“ von Anbeginn ihm vor. Denn auf diesen drei Grundmotiven baut sich der zweite Teil des Faust auf, welche, rein äußerlich genommen, schon durch das Faustbuch gegeben waren: Faust bei Hofe, Faust und Helena, Fausts Ende. Zum Träger des Ganzen erhebt, in großartiger Auffassung von der unerschöpflichen Tiefe und Weite der Renaissance-Idee, Goethe das zweite, das Helena-Motiv. Dem mächtig leitenden Grundgedanken unserer klassischen Epoche, wie Winckelmann ihn geschaut, Herder ihn stürmisch ergriffen, Lessing ihn geklärt und vertieft, Schiller ihn philosophisch formuliert und dichterisch verherrlicht und zu der Idee einer „ästhetischen Erziehung des Menschengeschlechts“ gesteigert hatte, verlieh Goethe im zweiten Faust plastische Gestalt und poetisch lebendige Erscheinung. Mehr als das: er unternahm das unbeschreiblich schwierige Werk — und löste die Aufgabe mit einer fast unbegreiflichen Kraft der Phantasie — auch den Weg zu jenem Höhengipfel, den weithin

durch die Geschichte ausgedehnten Prozeß der Aneignung des Erbes antiker Kultur in seinen Phasen, der drängenden Fülle, der Kraft, Bedeutung seiner Erscheinungen bis zu dem überschwänglich reichen Gewinn seines Austrages in einer kühnen Phantasmagorie poetisch darzustellen. Das geschah im zweiten Akte des zweiten Teiles, der „klassischen Walpurgisnacht", einem der letzten Erzeugnisse seines dichterisch noch so schöpfungsgewaltigen Greisenalters. Nicht leicht ist das Verständnis dieses einzig dastehenden Kunstwerkes zu erlangen, aber das Studium wird durch einen geradezu unerschöpflichen Genuß belohnt, wo Staunen, Bewunderung und Entzücken sich ablösen und wechselweise erhöhen.

Der zweite Akt ist eine Dichtung für sich, ebenso wie der dritte Akt, die „Helena", die ja auch als solche zu Ostern 1827 gesondert erschien: „Helena, klassisch-romantische Phantasmagorie. Ein Zwischenspiel zu Faust." Es fragt sich, welche Stelle nehmen beide als organische Glieder in dem Gesamtbau des zweiten Teiles und des ganzen Gedichtes ein? Die Antwort liegt im Gedichte selbst, aber gerade über dieses Verhältnis, dessen richtige Würdigung ihm sehr am Herzen lag, hat Goethe sich wiederholt sehr nachdrücklich ausgesprochen; die „Helena" hat er als den hochragenden Gipfel der ganzen Dichtung bezeichnet, wie er denn auch die Weite der Bedeutung des Stückes scharf bezeichnet, wenn er schreibt (22. Oktober 1826 an W. von Humboldt): „Ich habe von Zeit zu Zeit daran fortgearbeitet, aber abgeschlossen konnte das Stück nicht werden, als in der Fülle der Zeiten, da es denn jetzt seine volle 3000 Jahre spielt, von Trojas Untergang bis zur Einnahme Missolunghis."

Das Helena-Motiv gewinnt bei Goethe diese das

Ganze beherrschende Stellung, weil es die Vorbedingung schafft für die Durchführung des ersten sowohl als des dritten Motivs. „Faust bei Hofe“: das bedeutet in Goethes Faustplan die treibende Kraft des Jahrhunderts ins große, aktive Leben versetzt, auf das politische Gebiet und sodann auf das ökonomisch-sociale. Ganz wie der Bildungs- und Entwickelungsgang des deutschen Volkes sich thatsächlich in einem vollen Jahrhundert vollzogen hat, so führt Goethe den Lebensgang seines Helden, den er sein hundertstes Lebensjahr erreichen läßt. Die neu-erwachten, aus den Strudeln der philosophischen, ästhetischen und wissenschaftlichen Gährung allgemach sich losringenden Geisteskräfte sind für die Lösung der ihrer harrenden Aufgaben des großen, handelnden Lebens noch nicht fähig, noch nicht einmal darauf gerichtet; mit aller Macht drängen sie zunächst auf das eine Ziel der Kunst und der Schönheit hin, um, ganz ihr hingegeben, hier das Höchste zu erreichen. Die Antike ist Muster und Führerin, und in dieser letzten, fruchtbarsten Phase der großen Renaissancebewegung wird der Weg zur wahren Natur an der Hand der Griechen gefunden, um das Beste der hellenischen Kultur germanischem Geist und Wesen zu gewinnen und innig zu verbinden. Den dazu beschrittenen Weg stellt der zweite Akt dar, die Erreichung des Zieles der dritte. Eben weil solcher Art der zweite Akt den dritten erschöpfend vorbereitet, erschöpfend nämlich nach ihrem inneren, geistigen Zusammenhange, konnte und mußte sogar nun eine eigens erfundene äußerlich dramatische Exposition für die Einführung der Helena, wie der Dichter sie anfangs geplant hatte, entfallen. So konnte Goethe am 4. Januar 1831 an Zelter schreiben: „Die zwei ersten Akte des Faust sind fertig. Die Exkla

mation des Kardinals von Este, womit er den Ariost zu ehren glaubte, möchte wohl hier am Orte sein: genug! Helena tritt zu Anfang des dritten Aktes *nicht als Zwischenspielerin*, sondern als Heroine ohne *weiteres* auf. Der Dekurs dieser dritten Abteilung ist bekannt; inwiefern die Götter zum vierten Akte helfen, steht dahin. Der fünfte bis zum Ende des Endes steht auch schon auf dem Papier.“ Der vierte und fünfte Akt bringen dann Fausts Hinwendung zum Handeln im großen Stile und seine Vollendung und Entsühnung, jenen Schluß, der nach Goethes Äußerung zu Sulpiz Boisserée im Jahre 1815 „sehr gut und grandios geraten“ und „aus seiner besten Zeit“ sei. Man wird nicht irren, wenn man annimmt, daß er aus der Arbeitsperiode der letzten neunziger Jahre stamme oder doch spätestens aus der Zeit bis 1801. Denn vom 2. Mai 1831 berichtet Eckermann: „Goethe erfreute mich mit der Nachricht, daß es ihm in diesen Tagen gelungen, den bisher fehlenden Anfang des fünften Aktes vom Faust fertig zu machen. „Die Intention auch dieser Scenen“ sagte er, „ist über dreißig Jahre alt; sie war von solcher Bedeutung, daß ich daran das Interesse nicht verloren, aber so schwer auszuführen, daß ich mich davor fürchtete. Ich bin nun durch manche Künste wieder in Zug gekommen, und wenn das Glück gut genug ist, so schreibe ich jetzt den vierten Akt hintereinander weg.“ — Diese Notiz weist auf die Zeit vor dem Jahre 1800 zurück; erinnert man sich nun, daß der „Prolog im Himmel“ dem Jahre 1797 angehört, so ist die Vermutung kaum abzuweisen, daß im unmittelbaren Zusammenhange damit auch die herrlichen Schlußscenen des fünften Aktes concipiert und geformt wurden, worin die dort geschlossene Wette zugleich nach der Mephistophelischen Auslegung für

Faust verloren und im Sinne des Herrn für ihn gewonnen wird.

So lagen die Hauptpunkte für die Zeichnung des Ganzen seit langem fest; dennoch ließ die Ausführung noch lange auf sich warten: denn es gilt in seiner Weise für die Komposition des ganzen zweiten Teiles, was in den Tagen der Vollendung der Dichter seinem Freunde Zelter schrieb (1. Juni 1831): „Es ist keine Kleinigkeit, was man im zwanzigsten Jahre concipiert hat, im zweiundachtzigsten außer sich darzustellen und ein solches inneres lebendiges Knochengeripe mit Sehnen, Fleisch und Oberhaut zu bekleiden, auch wohl dem fertig Hingestellten noch einige Mantelfalten umzuschlagen, damit alles zusammen ein offenbares Rätsel bleibe, die Menschen fort und fort ergötze und ihnen zu schaffen mache."

Ohne Schillers liebevolle Anteilnahme und sein anfeuerndes Interesse wäre „die große Lücke" des ersten Teiles schwerlich ausgefüllt worden oder sicherlich doch nicht so, wie es nun geschah; nach Goethes eigenem Zeugnis gebührt Eckermann das Verdienst, ihn zur Wiederaufnahme der Arbeit am zweiten Teile veranlaßt zu haben in einer Zeit, als er selbst meinte, darauf schon endgiltig verzichtet zu haben; denn man weiß, was es bei Goethe bedeutete, wenn er unausgeführte Pläne der Öffentlichkeit preisgab. Nun erfahren wir, daß er im Sommer 1824 Eckermann „die Anfänge einer Fortsetzung von Wahrheit und Dichtung kommunizierte." In den Notizen, die sich dieser davon machte und die er Goethen zugehen ließ, heißt es: „Das dritte Buch, welches den Plan zu einer Fortsetzung des „Faust" u. s. w. enthält, ist als Episode zu betrachten ..... Ob nun dieser Plan zu Faust mitzuteilen oder zurückzuhalten sein wird,

dieser Zweifel dürfte sich dann beseitigen lassen, wenn man die bereits fertigen Bruchstücke zur Prüfung vor Augen hat und erst darüber klar ist, ob man überall die Hoffnung einer Fortsetzung des Faust aufgeben muß oder nicht.“ Diese entscheidenden Worte bilden gewissermaßen die Überschrift einer offenbar unablässig fortgesetzten Reihe von Versuchen von seiten Eckermanns, den Dichter immer aufs neue mit dem Gegenstande zu beschäftigen und so die ganze Ideenmasse in ihm aufzuregen und in Fluß zu erhalten. Mit dem schönsten Erfolge! Sechs Jahre später dankte es ihm der Dichter in seiner offenen und herzlichen Weise: „Es ist nicht gut, daß der Mensch allein sei, und besonders nicht, daß er allein arbeite; vielmehr bedarf er der Teilnahme und Anregung, wenn etwas gelingen soll. Ich verdanke Schillern die „Achilleis“ und viele meiner Balladen, wozu er mich getrieben, und Sie können es sich zurechnen, wenn ich den zweiten Teil des Faust zustande bringe. Ich habe es Ihnen schon oft gesagt, aber ich muß es wiederholen, damit Sie es wissen.“

So wurde denn etwa im September 1824 zuerst die „Helena“, die schon im Jahre 1800 begonnen war, worüber der Briefwechsel mit Schiller reichliche Auskunft giebt, zur Fortsetzung erwählt und bis zum Juni 1826 vollendet. Vom 10. Juni 1826 ist der Entwurf einer Selbstanzeige datiert,[1]) worin es heißt: „Dieses Zwischenspiel war gleich bei der ersten Conception des Ganzen ohne weiteres bestimmt und von Zeit zu Zeit an die Entwickelung und Ausführung gedacht, worüber ich jedoch kaum Rechenschaft geben könnte. Nur bemerke ich, daß in

1) Vgl. W. W. I. 15. 2. S. 213.

der Schillerschen Korrespondenz vom Jahre 1800 dieser Arbeit als einer ernstlich vorgenommenen Erwähnung geschieht, wobei ich mich denn gar wohl erinnere, daß von Zeit zu Zeit auf des Freundes Betrieb wieder Hand angelegt wurde, auch die lange Zeit her, wie gar manches andere, was ich früher unternommen, wieder ins Gedächtnis gerufen ward." Der Hauptgedanke des kurzen Entwurfs betrifft die Erhebung des Helena-Motivs in „höhere Regionen und würdigere Verhältnisse."[1] „Dem alten, auf die ältere von Faust umgehende Fabel gegründeten Puppenspiele gemäß, sollte im zweiten Teil meiner Tragödie gleichfalls die Verwegenheit Fausts dargestellt werden, womit er die schönste Frau, von der uns die Überlieferung meldet, die schöne Helena aus Griechenland, in die Arme begehrt. Dieses war nun nicht durch Blocksbergs Genossen, ebensowenig durch die häßliche, nordischen Hexen und Vampyren nahverwandte Enuyo zu erreichen, sondern, wie in dem zweiten Teile alles auf einer höheren und edleren Stufe gefunden wird, in den Bergklüften Thessaliens unmittelbar bei dämonischen Sybillen zu suchen, welche durch merkwürdige Verhandlungen es zuletzt dahin vermittelten, daß Persephone der Helena erlaubte, wieder in die Wirklichkeit zu treten." Die genauere Ausführung des Helenas Auftreten vorbereitenden zweiten Aktes war also damals noch nicht bestimmt, obwohl ein Schema dafür vorlag, das in den hinterlassenen Faustpapieren erhalten ist. Hierüber giebt Eckermann einen interessanten Bericht (15. Januar 1827): „Ich brachte das Gespräch auf den zweiten Teil des Faust, insbesondere

1) Vgl. die Selbstanzeige in „Kunst und Altertum." Bd. VI, 1827. Bei Hempel. Bd. 29, S. 313.

auf die „Klassische Walpurgisnacht,“ die nur noch in einer Skizze dalag, und wovon Goethe mir vor einiger Zeit gesagt hatte, daß er sie als Skizze wolle drucken lassen. Nun hatte ich mir vorgenommen, Goethen zu raten, dieses nicht zu thun, denn ich fürchtete, sie möchte, einmal gedruckt, für immer unausgeführt bleiben. Goethe mußte in der Zwischenzeit das bedacht haben, denn er kam mir sogleich entgegen, indem er sagte, daß er entschlossen sei, jene Skizze nicht drucken zu lassen. „Das ist mir sehr lieb,“ sagte ich, „denn nun habe ich doch die Hoffnung, daß Sie sie ausführen werden.“ — .... „Das Schema ist wohl da,“ sagte Goethe, „allein das Schwierigste ist noch zu thun; und bei der Ausführung hängt doch alles gar zu sehr vom Glück ab. Die „Klassische Walpurgisnacht“ muß in Reimen geschrieben werden, und doch muß alles einen antiken Charakter tragen. Eine solche Versart zu finden, ist nicht leicht. Und nun den Dialog!“ — „Ist denn der nicht im Schema erfunden?“ sagte ich. — „Wohl das Was,“ antwortete Goethe, „aber nicht das Wie. Und dann bedenken Sie nur, was alles in jener tollen Nacht zur Sprache kommt! Fausts Rede an die Proserpina, um diese zu bewegen, daß sie die Helena herausgiebt; was muß das nicht für eine Rede sein, da die Proserpina selbst zu Thränen davon gerührt wird! Dieses alles ist nicht leicht zu machen und hängt sehr viel vom Glück ab, ja fast ganz von der Stimmung und Kraft des Augenblicks.“ Die außerordentlich vertiefte Bedeutung, die bei der Ausführung der Dichter den „Dämonischen Sybillen in Thessaliens Bergklüften“ und den übrigen mythologischen Symbolen der klassischen Walpurgisnacht verlieh, machte in der Folge die rührende Proserpinascene entbehrlich. Desto besser bereitet sie dann den dritten Akt

vor, das „Verhältnis von Faust zu Helena,“ „das in freierer Kunstregion hervortritt und auf höhere Ansichten hindeutet, als jenes frühere, das in dem Wust mißverstandener Wissenschaft, bürgerlicher Beschränktheit, sittlicher Verwirrung, abergläubischen Wahnes zu Grunde ging und nur durch einen Hauch von oben, der sich zu dem natürlichen Gefühl des Guten und Rechten gesellte, für die Ewigkeit gerettet werden konnte.“ Wieder klingen durch diese Zeilen, die Goethe 1827 für eine ungedruckte Recension schrieb, die Worte des Urentwurfs hindurch: „Genuß mit Bewußtsein, Schönheit.“ — In der Selbstanzeige der „Helena,“ die er im sechsten Bande von „Kunst und Altertum“ 1827 veröffentlichte, vermied Goethe jegliche Andeutung über den Inhalt der vorausgehenden Entwickelung, während in den Entwürfen dazu, die uns jetzt vorliegen,[1]) die umfänglichsten und eingehendsten Angaben gemacht waren. Sie geben Zeugnis davon, wie fest und klar das ganze Bild der Handlung vor seinem geistigen Auge stand, und werden an ihrem Orte eingehend zu betrachten sein.

Von jetzt ab schreitet die Arbeit rüstig fort ohne längere Unterbrechung. Im 12. Bande der Ausgabe letzter Hand erscheint 1828 abermals ein größeres Bruchstück, das letzte, das Goethe von seinem Faust veröffentlichte; alles übrige blieb in dem gehefteten Exemplar versiegelt und wurde erst nach des Dichters Tode publiziert.[2]) Dieses Fragment umfaßt den größten Teil des ersten Aktes bis zum Beginn der „Lustgarten“-Scene (V. 6036). Am

1) Vgl. W. W. I. 15. 2. S. 198 ff.

2) Bd. 11 der Cottaischen Taschenausgabe letzter Hand. 1832.

24. Januar 1828 hatte er an Zelter melden können: „Drei bis vier Scenen des zweiten Teiles von Faust sind nach Augsburg abgegangen; möchtet Ihr, wenn sie gedruckt erscheinen, in den Strömungen des Lebens diesen Darstellungen einige Augenblicke widmen können! Ich fahre fort an dieser Arbeit, denn ich möchte gar zu gern die zwei ersten Akte fertig bringen, damit Helena als dritter Akt sich ganz ungezwungen anschlösse und, genugsam vorbereitet, nicht mehr phantasmagorisch und eingeschoben, sondern in ästhetisch-vernunftgemäßer Folge sich erweisen könnte. Was gelingen kann, müssen wir abwarten."

Auch zum ersten Akte geben uns die Paralipomena den für „Wahrheit und Dichtung" bestimmten Bericht und setzen uns durch die mancherlei bedeutenden Abweichungen in den Stand, die gewaltige Erweiterung und Erhebung zu erkennen, welche die Motive des Planes bei der endlichen Ausgestaltung erfuhren.

Aus der Einsamkeit von Dornburg, wohin sich der Dichter, tief erschüttert von dem Tode Karl Augusts, zurückgezogen hatte, empfangen wir die nächste Nachricht von einem weiteren wichtigen Fortschritte des Werkes. Sie ist am 17. Juli 1827 an den mit liebevollstem Verständnis jedes Fortrücken der Arbeit begleitenden Zelter gerichtet: „Meine nahe Hoffnung, Euch zu Michael die Fortsetzung von Faust zu geben, wird mir denn auch durch diese Ereignisse vereitelt. Wenn dies Ding nicht, fortgesetzt, auf einen übermütigen Zustand hindeutet, wenn es den Leser nicht auch nötigt, sich über sich selber hinauszumuten; so ist es nichts wert. Bis jetzt, denk' ich, hat ein guter Kopf und Sinn schon zu thun, wenn er sich will zum Herrn machen von allem dem, was da hineingeheimnisset ist. Dazu bist Du denn gerade der rechte Mann, und es wird

Dir auch deshalb die Zeit bis auf die erscheinende Folge nicht zu lange werden."

„Der Anfang des zweiten Aktes ist gelungen; wir wollen dies ganz bescheiden aussprechen, weil wir ihn, wenn er nicht dastünde, nicht machen würden. Es kommt nun darauf an, den ersten Akt zu schließen, der bis aufs letzte Detail erfunden ist, und ohne dieses Unheil auch schon im behaglichen Reinen ausgeführt stände. Das müssen wir denn auch der vorschwebenden Zeit überlassen."

Wie Zelter ihn verstand, dafür sei hier ein schönes, charakteristisches Briefzeugnis ausgehoben: „Der zweite Teil des Faust ist was mehr als ein Meisterstück, das sich allenfalls machen läßt. Jenes kann keiner machen, es gehört Dir allein an, und niemand braucht zu wissen, was Gott an Dir gethan. Die Faktur ist innig verschmolzen mit der Conception; bald macht der Vers, bald der Reim sich den Gedanken, bald umgekehrt. Und alles ist klar wie Licht und verständlich zum Greifen; nur wiedergeben kann man's nicht: wer will sagen, wie eine feine Frucht schmeckt! Und das linde, liebe, reine, freie Wort; kräftig, süß und fließend wie ein vielstimmiger Gesang über tiefe Grundharmonie. Mir ist kein Zweifel übrig, es muß so sein. Habe großen, großen Dank!"

Das ist die rechte Art an die Lösung der hier in Massen gehäuften Probleme heranzutreten; denn „die Kunst ist die Vermittlerin des Unaussprechlichen!" Und wer sich nicht „auf Miene, Wink und leise Hindeutung versteht," der thut besser daran, den zweiten Teil des Faust aus der Hand zu legen. Das gilt von der ganzen Dichtung, insbesondere jedoch vom Schlusse des ersten Aktes und der klassischen Walpurgisnacht, zu der jener gewissermaßen die Exposition bildet, beides zusammen die genaue und voll-

ständige Überleitung zur „Helena“. Denn eine Lücke ist hier nicht weiter anzunehmen; das äußerlich vermittelnde Proserpina-Motiv, um es noch einmal zu sagen, war definitiv fallen gelassen und durch eine rein geistig-innerliche Handlung von stärkster Prägung völlig ersetzt. Darin hat diese Arbeit, den ersten Akt mit dem dritten zu verbinden, etwas nahe Verwandtes mit der Ausfüllung der „großen Lücke“ im ersten Teile.

Das wuchs nun stetig und wunderbar fort in den beiden folgenden Jahren, wovon Eckermanns getreuliche Aufzeichnungen uns einen fortlaufenden Bericht geben. Am 6. Dezember 1829 las Goethe ihm die erste Scene des zweiten Aktes: „Der Eindruck war groß; . . . ich freute mich an der jugendlich produktiven Kraft.“ — „Da die Conception so alt ist“, sagte Goethe, „und ich seit fünfzig Jahren darüber nachdenke, so hat sich das innere Material so sehr gehäuft, daß jetzt das Ausscheiden und Ablehnen die schwere Operation ist. Die Erfindung des ganzen zweiten Teiles ist wirklich so alt wie ich sage. Aber daß ich ihn erst jetzt schreibe, nachdem ich über die weltlichen Dinge so viel klarer geworden, mag der Sache zugute kommen. Es geht mir damit wie einem, der in seiner Jugend sehr viel kleines Silber- und Kupfergeld hat, das er während dem Lauf seines Lebens immer bedeutender einwechselt, so daß er zuletzt seinen Jugendbesitz in reinen Goldstücken vor sich sieht.“

Auf diese erste Scene — Mephistopheles in Fausts altem Studierzimmer mit dem Famulus und Baccalaureus — folgte schon nach zehn Tagen (16. Dezember 1829) die zweite: Mephistopheles in Wagners Laboratorium und die Erzeugung des Homunculus. „Sie werden finden,“ bemerkte Goethe mit besonderer Beziehung auf Fausts

Traum von der Leda, „daß schon immer in diesen früheren Akten das Klassische und Romantische anklingt und zur Sprache gebracht wird, damit es, wie auf einem steigenden Terrain, zur Helena hinaufgehe, wo beide Dichtungsformen entschieden hervortreten und eine Art von Ausgleichung finden."

Nun erst geht Goethe an die Vollendung des ersten Aktes. Am Schlusse des Jahres — 27. und 30. Dezember — liest er Eckermann die Scene vom Papiergeld und die Scene im „Rittersaal", die Erscheinung von Paris und Helena. „Was aber Faust unternehmen muß, um die Erscheinung möglich zu machen, ist noch nicht ganz vollendet, und ich lese es Ihnen das nächste Mal." Es geschah am 10. Januar 1830. Das Tiefste und Wichtigste, für die Ausführung Schwierigste dieser ganzen Expositionspartie war also bis zuletzt gelassen; an Großartigkeit der Idee, Macht und Gewalt der Darstellung, Genialität des Ausdrucks hat Goethe hier sich selbst übertroffen: Fausts „Gang zu den Müttern!" Aufs stärkste ergriffen und von Schauer überlaufen, bittet Eckermann um Aufschluß des Rätselhaften: „Er aber, in seiner gewöhnlichen Art, hüllte sich in Geheimnisse, indem er mich mit großen Augen anblickte und mir die Worte wiederholte:

Die Mütter! Mütter! 's klingt so wunderlich!"

So war die Bahn frei für die „Klassische Walpurgisnacht", deren Anfang gegen Ende Januar vorgelesen wurde. „Der mythologischen Figuren, die sich hierbei hinzudrängen," äußerte Goethe, „sind eine Unzahl; aber ich hüte mich und nehme bloß solche, die bildlich den gehörigen Eindruck machen. Faust ist jetzt mit dem Chiron zusammen, und ich hoffe, die Scene soll mir gelingen. Wenn ich mich fleißig dazuhalte, kann ich in ein paar Mo-

naten mit der „Walpurgisnacht" fertig sein. Es soll mich aber auch nichts wieder von „Faust" abbringen; denn es wäre doch toll genug, wenn ich es erlebte, ihn zu vollenden! Und möglich ist es; der fünfte Akt ist so gut wie fertig, und der vierte wird sich sodann wie von selber machen!"

Der Gegenstand ging ihm mehr auseinander, als er gedacht, und er bemerkte, daß er dabei auf Dinge komme, die ihn selber überraschten. Am 10. Februar war gleichwohl über die Hälfte fertig. Täglich kam er nun weiter, und „wunderbare Dinge gelangen ihm über die Erwartung."

Gleichwohl verzögerte die drängende Fülle des sich immer erweiternden Stoffes, auch mancherlei äußere Hemmungen, die Vollendung bis gegen das Ende des Sommers. Schon im März machen sich diese Stockungen bemerkbar. „In der Poesie lassen sich gewisse Dinge nicht erzwingen," heißt es am 21., „und man muß von guten Stunden erwarten, was durch geistigen Willen nicht zu erreichen ist. So lasse ich mir in meiner „Walpurgisnacht" Zeit, damit alles die gehörige Kraft und Anmut erhalten möge." Hier folgt noch ein höchst interessanter Zusatz, der für die Interpretation von großer Wichtigkeit ist, wenn freilich die Interpreten sich mit Vorliebe auf den ganz entgegengesetzten Wegen getummelt haben. Goethe spricht es schärfstens aus: „Was darin von P i q u e n vorkommt, h a b e ich so v o n d e n b e s o n d e r n G e g e n s t ä n d e n a b g e l ö s t u n d i n s A l l g e m e i n e g e s p i e l t, daß es zwar dem Leser nicht an Beziehungen fehlen, aber niemand wissen wird, worauf es eigentlich gemeint ist. Ich habe jedoch gestrebt, daß alles, im antiken Sinne, in bestimmten Umrissen dastehe, und daß nichts Vages, Ungewisses vorkomme, welches dem romantischen Verfahren gemäß sein mag."

Im August 1830 wird die „Walpurgisnacht" abgeschlossen; damit sind die drei ersten Akte vollkommen fertig.[1]) So fehlte denn nur noch außer dem Anfange des fünften der vierte Akt. Abermals jedoch schoben sich schwere Wolken vor die Aussicht der Vollendung des Ganzen. Im November 1830 erlag Goethes Sohn in Italien einem Schlagflusse, und infolge der Erregung wurde der fast Achtzigjährige am 26. November von einem heftigen Blutsturz überfallen, der ihn an den Rand des Grabes brachte. Schon vier Tage darauf sind, wie ein an Eckermann gerichtetes Billet bekundet, seine Gedanken wieder bei der Arbeit an Faust, dessen viertem Akte neben dem vierten Teil von „Wahrheit und Dichtung" nun sein ganzes Interesse zugewandt ist. „Das, was geschehen sollte," sagte er am 13. Februar 1831, „hatte ich, wie Sie wissen, längst; allein mit dem W i e war ich noch nicht ganz zufrieden, und da ist es mir nun lieb, daß mir gute Gedanken gekommen sind. Ich werde nun diese ganze Lücke, von der Helena bis zum fertigen fünften Akt, durcherfinden und in einem ausführlichen Schema niederschreiben, damit ich sodann mit völligem Behagen und Sicherheit ausführen und an den Stellen arbeiten kann, die mich zunächst anmuten. Dieser Akt bekommt wieder einen ganz eigenen Charakter, so daß er, wie eine für sich bestehende kleine Welt, das übrige nicht berührt und nur durch einen leisen Bezug zu dem Vorhergehenden und Folgenden sich dem Ganzen anschließt." Da das Übrige jedoch während der Ausführung sich so sehr gesteigert hatte, so konnte er auch hier von der früheren Erfindung nur das Allgemeinste brauchen und mußte auch dieses Zwischenstück durch neue

1) Vgl. Eckermanns Brief aus Genf vom 14. September 1830.

Erfindungen so heranheben, daß es dem andern gleich würde.[1])

Doch erst im Juli wurde der vierte Akt völlig zu Ende geführt; inzwischen hatte der Mai und Juni den noch fehlenden Anfang des fünften gezeitigt, die „Philemon und Baucis"-Episode. Im August 1831 lag der ganze zweite Teil geheftet und fertig da. „Mein ferneres Leben," sagte Goethe, „kann ich nunmehr als ein reines Geschenk ansehen, und es ist jetzt im Grunde ganz einerlei, ob und was ich noch etwa thue."

Eine friedliche, fast feierliche Stimmung, wie sie in diesen Worten atmet, hatte sich seiner in den Tagen dieses ehedem unerwarteten großen Gelingens bemächtigt. Vielfach klingt sie in den Briefen dieser letzten Zeit an die vertrautesten Freunde wieder, zum Teil in völlig gleichlautenden Ausdruck gefaßt; so in dem Briefe vom 20. Juli 1831 an Heinrich Meyer, fast in denselben Worten an Sulpiz Boisserée am 8. September,[2]) endlich in den letzten Briefen, die er kurz vor seinem Tode an Wilhelm von Humboldt sandte (1. Dezember 1831 und 17. März 1832). „Ich habe," schreibt er an Heinrich Meyer,[3]) „den nunmehr seit vollen vier Jahren wieder ernstlich aufgenommenen zweiten Teil des Faust in sich selbst arrangiert, bedeutende Zwischenlücken ausgefüllt und vom Ende herein, vom Anfang zum Ende, das Vorhandene zusammengeschlossen. Dabei hoffe ich, es soll mir geglückt sein, allen Unterschied des Früheren und Späteren ausgelöscht zu haben. — Ich wußte schon lange was, ja sogar wie ich's wollte, und trug es als ein inneres Märchen seit so vielen Jahren mit mir

1) Vgl. Eckermann. 17. Februar 1831.

2) Vgl. Sulpiz Boisserée II. S. 571.

3) Vgl. Kunst und Altertum VI. S. 617.

herum, führte aber nur die einzelnen Stellen aus, die mich von Zeit zu Zeit näher anmuteten. Nun sollte und konnte dieser zweite Teil nicht so fragmentarisch sein als der erste. Der Verstand hat mehr Recht daran, wie man auch wohl schon an dem davon gedruckten Teil ersehen haben wird.[1]) Freilich bedurfte es zuletzt einen recht kräftigen Entschluß, das Ganze zusammenzuarbeiten, daß es vor einem gebildeten Geiste bestehen könne. Ich bestimmte daher fest in mir, daß es noch vor meinem Geburtstage vollendet sein müsse. Und so wird es auch; das Ganze liegt vor mir, und ich habe nur noch Kleinigkeiten zu berichtigen; so siegle ich's ein, und dann mag es das specifische Gewicht meiner folgenden Bände, wie es auch damit werden mag vermehren. Wenn es noch Probleme genug enthält, indem, der Welt- und Menschengeschichte gleich, das zuletzt aufgelöste Problem immer wieder ein neues aufzulösendes darbietet, so wird es doch gewiß denjenigen erfreuen, der sich auf Miene, Wink und leise Hindeutung versteht. Er wird sogar mehr finden, als ich geben konnte.[2]) — Und so ist nun ein

1) Vgl. den „Briefwechsel mit den Gebrüdern von Humboldt." S. 295 (1. Dezember 1831): „Nun hat der Verstand an dem zweiten Teil mehr Forderung als an dem ersten, und in diesem Sinne mußte dem vernünftigen Leser mehr entgegengearbeitet werden, wenn ihm auch an gewissen Übergängen zu supplieren genug übrig blieb. Das Ausfüllen gewisser Lücken war sowohl für historische als ästhetische Stetigkeit nötig."

2) Vgl. Sulp. Boisserée S. 574: „Nun sollte und konnte dieser zweite Teil nicht so fragmentarisch sein als der erste. Der Verstand hat mehr Recht daran. . . . Nun bedurfte es zuletzt einen recht kräftigen Entschluß, das Ganze zusammen zu arbeiten, daß es vor einem gebildeten Geiste bestehen könne. Da steht es nun, wie es auch geraten sei. Und, wenn es noch Probleme genug enthält, keineswegs jede Auf-

schwerer Stein über den Berggipfel auf die andere Seite hinabgewälzt. Gleich liegen aber wieder andere hinter mir, die auch wieder gefördert sein wollen, damit erfüllet werde, was geschrieben steht: „Solche Mühe hat Gott den Menschen gegeben!"

Noch weitere Aufklärung erhält der so vielfach ausgesprochene Satz von der Forderung des Verstandes an den zweiten Teil durch eine Äußerung zu Eckermann (vom 17. Februar 1831): „Der erste Teil ist fast ganz subjektiv; es ist alles aus einem befangeneren, leidenschaftlicheren Individuum hervorgegangen, welches Halbdunkel den Menschen auch so wohlthun mag. Im zweiten Teile aber ist fast gar nichts Subjektives, es erscheint hier eine höhere, breitere, hellere, leidenschaftlosere Welt, und wer sich nicht etwas umgethan und einiges erlebt hat, wird nichts damit anzufangen wissen."

Auch der Goethesche Faust des ersten Teiles ist der Repräsentant mächtiger allgemeiner Geistesströmungen des achtzehnten Jahrhunderts; aber mit der genialsten Kunst ist hier das Allgemeine im Besondern, Einzelnen zur Darstellung gebracht, zu individuellen Stimmungen, Leidenschaften, Handlungen und Erlebnissen verdichtet. Und wenn immerhin die verkürzende und zusammendrängende Beihilfe der Symbolik zur Bewältigung des Problemes nicht entbehrt werden konnte — eine Forderung, der selbst die Verstandesklarheit eines Lessing nachzugeben sich gezwungen sah — so ist die Verschmelzung des Mystisch-Symbolischen mit dem Individuellen, des Realen mit dem Wunderbaren mit so vollendeter Virtuosität, in so hin-

klärung darbietet, so wird es doch denjenigen erfreuen, der sich auf Miene, Wink und leise Hindeutung versteht. Er wird sogar mehr finden, als ich geben konnte."

reißender Plastik der Erscheinung vollzogen, daß das Ganze in ununterbrochenem Flusse lebhaftester dramatischer Aktion sich zu ereignen scheint und die stärkste, ja überwältigende Wirkung gleichmäßig in allen Partieen unmittelbar hervor bringt.

Nun aber erweitern sich Schauplatz und Aufgaben ins Inkommensurable. Der in Faust lebendige Geist ringt sich aus dumpfer Leidenschaftlichkeit zu immer hellerer Klarheit empor und wird nun seine Kraft und Echtheit im Handeln zu erweisen haben der ganzen Welt von Forderungen gegenüber, welche die kranke Zeit an ihn zu stellen hat, und die er selbst mit so verzweifeltem Schmerz als solche empfunden hat. Es gilt also, diese Forderungen und die Art ihrer Erfüllung zu charakterisieren, wobei notwendig das Subjektive zurücktritt; breite Weltzustände sind zu schildern und ihnen gegenüber in weiten Epochen sich vollziehende Geistesentwickelungen mit den aus ihrer Einwirkung entstehenden historischen Ergebnissen. Der große Gang der Handlung, wie Goethe sie für den zweiten Teil entworfen, stellt das zerrüttete, dem Zerfalle nahe alte Staatswesen dar, in welchem der neue, auf die höchsten Ziele gerichtete Geist zunächst keine Stelle findet; vielmehr sieht er sich auf sich selbst zurückgewiesen, mit um so mehr Recht, als er zuerst den in seinem eigenen Innern gebieterisch sich hervordrängenden Forderungen auf Wachstum und völlige Entfaltung zu genügen hat, ehe er zu der Rolle des Retters, Reformators und Führers berufen und geschickt wäre. „Der Faust, wie er im fünften Akt erscheint," sagte Goethe, als er die Dichtung abschloß, „soll nach meiner Intention gerade hundert Jahre alt sein, und ich bin nicht gewiß, ob es nicht etwa gut wäre, dieses irgendwo ausdrücklich zu bemerken" (6. Juni 1831

zu Eckermann).[1]) Das ist keine zufällige und willkürliche Bestimmung, sondern sie bedeutet, daß eine Jahrhundert-Epoche geistiger, politischer und socialer Entwickelung in seinem Vaterlande ihm vorschwebte. Der Weg geht durch den Klassizismus zur reinen Schönheit und fruchtbaren Wissenschaft, von da zum wieder hergestellten Staat und zu der Arbeit am Wohl und Glück der Gesellschaft.

War nun schon im ersten Teile symbolische Bildkraft nicht zu entbehren, so konnte die ungeheure Masse des im zweiten Teile zu bewältigenden Materials ganz allein durch die weitgehendste Anwendung aller Arten der Allegorie und Symbolik bezwungen werden. Der Mißbrauch dieser nur der Meisterhand gehorchenden Mittel hat die Vorurteile verschuldet, die gegen sie im Schwange sind. Im Grunde stehen sie auf derselben Linie wie Bild und Gleichnis, und, wie bei diesen, hängt ihre künstlerische Berechtigung und ihr durch nichts anders zu ersetzender künstlerischer Wert von zweierlei ab: daß einmal die lebhaft durch sie in der Phantasie hervorgerufene Erscheinung an sich selbst Sinn und Empfinden bedeutend bewege, und daß sie sodann vermögend sei, unmittelbar die Geist und Herz entzündende Intuition einer Idee zu erzeugen. Keiner unter allen Dichtern kann in dieser Kunst sich Goethen vergleichen, und das Höchste dieser Kunst hat er über den zweiten Faust wahrhaft verschwenderisch ausgeschüttet. Gelingt es dem Leser, die über diese Reichtümer gebreiteten leichten Schleier mit behutsamer und geschickter Hand zu lüften, so leuchten ihm hier Schätze des höchsten poeti-

1) In einem Paralipomenon ist das in der That geschehen, vgl. W. W. I, 15, 2. S. 211:

Halbefest (zu Faust). „Mit jedem Tag wird man gescheidter!
Du bist nun hundert Jahr, ich bin schon etwas weiter.“

schen Genusses entgegen, die ganz unerschöpflich sind. Aber freilich muß er es lernen, sich „auf Miene, Wink und leise Hindeutung" des Dichters zu verstehen, um den reichen Lohn davonzutragen. Verheißt ihm doch der Dichter, daß er noch mehr finden werde, als von ihm selbst hineingelegt werden konnte!

Dank sei ihm für das paradoxe Wort! Denn es hat die Kraft, uns in das Innerste seiner Anschauungsweise Einblick zu verschaffen. Die Idee ist unaussprechlich „und wenn sie auch in allen Sprachen ausgesprochen würde." Das aber ist das Wesen der Kunst, daß sie das Unaussprechliche vermittelt: durch Bild, Gleichnis, Symbol verkörpert sie die im Welt- und Zeitengange waltenden Ideen zu lebendiger Intuition und läßt sie durch die erwärmte Empfindung in der Erkenntnis aufblitzen. Indem aber die Erkenntnis des Allgemeinen rückwärts die Einzelerscheinung durchleuchtet, der das Symbol gilt, befähigt sie den Empfangenden zugleich zu ihrer weiteren, ja unendlichen Anwendung und, wie sie ihm das Vergangene erklärt, so wirft sie ihren Strahl auf die Gegenwart und vorwärts in die Zukunft, alles Verwandte magisch in ihren Lichtkreis ziehend. Goethes einfache Formel stellt das Gesetz seines künstlerischen Verfahrens vollkommen dar: die „Erscheinung" ist in „Idee" zu verwandeln und diese im Bilde darzustellen, so daß ein solches Bild im „Einzelnen" zugleich das „Allgemeine" enthält und mitteilt. Ist es nun gut gewählt, so „hat es etwas Unendliches," denn es ist fähig, die unendlich wachsende Fülle der Einzelerscheinungen immer aufs neue in seinen Rahmen aufzunehmen und solcherweise noch mehr zu zeigen, „als selbst sein Erfinder hineinlegen konnte."

Und dieses mächtigste Werkzeug der Propheten und

Sängersprache, dieses universelle Kunstmittel, welches eigentlich die Kunst selbst ist, das wollte man einer kurzsichtigen, schematisch mißverständlichen Theorie zu Liebe dem Dichter versagen? Das thörichte Gerede von kalter Allegorie, verkünstelter Symbolik und grillenhafter Mystik hat es wahrlich zu stande gebracht, die Schätze des zweiten Faust — und nicht sie allein — für lange Zeit dem deutschen Volke zu verschütten.

In Wirklichkeit aber, wie einfach, wie naturgemäß ist Goethes dichterisches Verfahren, da er mit der Brutwärme seines Genius immer nur die allenthalben vorhandenen Keime der Bildlichkeit in den Dingen, in der Sprache, in der Tradition, zur Entfaltung bringt oder die in Mythos, Sage, in Leben und Kunst schon entfalteten zu neuem Sprossen und Blühen fortentwickelt.

So braucht die Interpretation nur wachsam und getreulich seinen „Winken und leisen Hindeutungen" zu folgen, um wie von selbst auf seine Wege zu kommen und, bei der strengen Folgerichtigkeit seiner Komposition, mit jedem Schritte an Sicherheit zu gewinnen. Man könnte, ohne zu viel zu sagen, das anzuwendende Verfahren der Bestimmtheit einer mathematischen Analyse vergleichen; denn nirgends ist die Zeichnung schwankend oder zerflossen, nirgends die Bedeutung vage, nichts liegt hier ferner als phantastische Willkür. Fest und bestimmt sind die Formen, gesund und klar der Gehalt, alles aber ist tüchtig und groß und erhebt uns auf dem in ewig gleicher Gesetzlichkeit bestehenden Grunde des Natur- und Menschenlebens immer höher hinauf bis zu dem entzückten Anschauen der Himmelsglorie. Und auch hier, in dem Lieblingsaufenthalte der Romantiker, wo bei ihnen sich alles in sinnverwirrende und gedankenbetäubende Weihrauchnebel

aufzulösen pflegt, führt uns der Altmeister, von der lichten Klarheit seiner Idee geleitet, in eine fest und sicher begrenzte, reich gestaltete Formenwelt, deren Motive er der altchristlichen Legende und dem Bilderkreise der italienischen Renaissance entnahm, um sie für seine Zwecke unendlich reicher und tiefsinniger zu gestalten. „Übrigens werden Sie zugeben," sagte er zu Eckermann, „daß der Schluß, wo es mit der geretteten Seele nach oben geht, sehr schwer zu machen war, und daß ich bei so übersinnlichen, kaum zu ahnenden Dingen mich sehr leicht im Vagen hätte verlieren können, wenn ich nicht meinen poetischen Intentionen durch die scharf umrissenen christlich-kirchlichen Figuren und Vorstellungen eine wohlthätig beschränkende Form und Festigkeit gegeben hätte." Mit dem „Märchen" von seinem Faust im Sinne, das sein ganzes Leben hindurch sich in seinem Innern beständig fortwebte, wird ihm wie von selbst jeder bedeutende Eindruck, jedes glücklich gestaltete Motiv ein gefügiges Material zu kühnster und freiester Umbildung für die Zwecke seiner Dichtung, um, in getreuem Gedächtnis unauslöschlich fest bewahrt, zu seiner Zeit hervorzutreten.

So entstand diese wunderbare Dichtung, der an Reichtum und Tiefe, an Kraft und Weisheit, an Fülle der Erfahrung und an Größe der Idee, an Schönheit der Form und an überwältigend strömender Empfindung nichts zu vergleichen ist, was je gesagt und gesungen wurde.

II.

Der erste Akt.

„Anmutige Gegend“ — „Kaiserliche Pfalz“.

(Vers 1—452.)

Wie schon am Schlusse der Erklärung des ersten Teiles von Goethes Faust ausgeführt wurde,[1] bedeutete die Fortsetzung der Dichtung in einem zweiten Teile den entschiedenen Bruch mit dem dramatischen Haupt- und Grundgesetz, das für den Abschluß der Handlung die Sühne der Schuld des Helden verlangt. Goethes Erfassung des Faustproblems jedoch steht wie die Lessingsche auf dem Grunde, daß das Faustische Streben durch den Irrtum hindurch ihn zur Erlösung führe. Dem ideellen Gehalte des Gedichtes mußte das Opfer der strengen Form gebracht werden: dem ersten Teile wird der eigentliche Abschluß entzogen; wir sehen Gretchen unrettbar der Katastrophe verfallen, Faust auf des Mephistopheles gebieterisches „Her zu mir!“ aufs neue in den Kampf um den Austrag der Wette gerissen. Die so entstandene Bruchstelle machte ein ausgleichendes, vermittelndes Bindeglied notwendig, wodurch einmal der unabweislichen

[1] „Goethes Faust als einheitliche Dichtung erläutert.“ Bd. I S. 109 ff.

Forderung auf Folge für die im ersten Teile abgebrochene Handlung entsprochen, sodann aber die Bahn frei gemacht wurde für die Handlung, die den Helden mit erfrischter Kraft an neuen großen Aufgaben sich versuchen lassen und zu neuen bedeutenden Entwickelungen führen soll. Gleich für den Beginn sah sich der Dichter also unvermeidlich auf den symbolischen Behelf gewiesen, dem auch Lessing an dieser kritischen Stelle nicht hatte ausweichen können: er versenkt seinen Helden in Schlaf, um in traumhaften Vorstellungen alle jene Wandlungen bedeutsam und in gedrängtester Kürze zu bezeichnen, die im realen Leben erst in langen und vielfach unterbrochenen Phasen der Genesung und der Wiederherstellung der zerrütteten Kräfte zur Reife kommen.

So entstand die herrliche Eröffnungsscene des ersten Aktes — „Anmutige Gegend. Faust auf blumigem Rasen gebettet, ermüdet, unruhig, schlafsuchend“ —, die schon am Schlusse der Erörterungen über den ersten Teil eingehend gewürdigt ist.

Die allheilende Kraft der Zeit, allheilend, sofern sie mit der Erkenntnis des Irrens neue, fruchtbare Thätigkeit gebiert, wird wundervoll symbolisiert in den Gesängen der Elfen, die Fausts Schlummer begleiten, bis Ariel das Erwachen des „neuen Tages“ verkündet.

Wie eine prachtvolle Ouvertüre bereitet nun der Monolog des zu neuem Leben gestärkten Faust auf die Handlung des zweiten Teiles vor: „Des Lebens Pulse schlagen frisch, lebendig, äther'sche Dämm'rung milde zu begrüßen.“ Die köstliche Schilderung des Sonnenaufgangs im Hochgebirge, malerisch von unvergleichlicher Frische, Wahrheit und Schönheit, ist doch zugleich im höchsten Maße bildkräftig die morgendliche Energie zu bezeichnen,

mit der Faust dem neuen Leben entgegengeht: „ein kräftiges Beschließen, zum höchsten Dasein immerfort zu streben.“ Sie leitet in meisterhafter Weise über zu einem Rückblick auf die dumpfe Leidenschaftlichkeit der überwundenen Zustände, um dann in einem herrlichen Bilde gewissermaßen das Programm des zweiten Teiles auszusprechen, den Entschluß Fausts, der Spekulation abgewandt, die Wahrheit fortan im Handeln zu suchen, den Genuß in der That und im schöpferischen Gelingen.

Wie schon gesagt, weithin ausgedehnte Entwickelungsphasen zu fortschreitender Reife umfaßt die bedeutungsvolle Eingangsscene; die wunderbare Bildkraft des Dichters stellt sie, vom duftigen, farbenglänzenden Schleier der Poesie umhüllt, in einem einzelnen Vorgange dar, während wiederum der Lebensgang seines Faust nach dem tiefsten Grunde der Dichtung, im Einzelnen das Allgemeine bezeichnend, auf eine hundertjährige Entwickelung im Leben des deutschen Volkes deutet.

Gerade an dieser Stelle ist die Anlage und Technik der Dichtung für das schärfer beobachtende Auge besonders durchsichtig und Aufschluß gebend für das Ganze. Was fand Goethe in der alten Faustfabel vor? Faust geht an den Hof und treibt mit den ihm von Mephistopheles verliehenen höllischen Zauberkünsten allerlei betrügerische und possenhafte Streiche. Dergleichen erachtete der Dichter schon im ersten Teile für so tief unter seines Helden geistigem Niveau gelegen, daß er selbst bei den harmlosen Schwänken in Auerbachs Keller und dann weiter in der Hexenküche und so fortan ihm die lediglich passive Rolle des unmutigen Zuschauers zuwies: „Mir widersteht das tolle Zauberwesen!“ Schon in den Entwürfen zu der den zweiten Teil eigentlich eröffnenden Scene „Kaiserliche

Pfalz" tritt diese selbe Tendenz nun deutlich hervor, wenn auch noch nicht mit der durchgreifenden und völlig umgestaltenden Entschiedenheit wie bei der Ausführung im Jahre 1827. Auch die vermittelnde Übergangsscene — Fausts Schlaf mit seinen Träumen — hat hier noch einen wesentlich andern Gehalt und erhebt sich bei weitem noch nicht zu der lichten, klaren Höhe der endlichen Ausgestaltung.

In dem Entwurf des Berichtes für die Mitteilung in seiner Lebensgeschichte lernen wir die frühere Intention kennen.[1])

„Zu Beginn des zweiten Teiles findet man Faust schlafend. Er ist umgeben von Geisterchören, die ihm in sichtlichen Symbolen und anmutigen Gesängen die Freuden der Ehre, des Ruhms, der Macht und Herrschaft vorspiegeln. Sie verhüllen in schmeichelnde Worte und Melodieen ihre eigentlich ironischen Anträge. Er wacht auf, fühlt sich gestärkt, verschwunden alle vorhergehende Abhängigkeit von Sinnlichkeit und Leidenschaft. Der Geist, gereinigt und frisch, nach dem Höchsten strebend."

Die indirekte Darstellungsweise, wonach alle in Fausts eigener Seele durch Unklarheit und Leidenschaftlichkeit entstehenden Hemmungen und Fehlgänge in die Aktion des Mephistopheles „des Vaters aller Hindernisse" gelegt werden, wonach im ersten Teile diesem die ganze Führung der äußern Handlung zufallen muß, waltet hier noch vor. Er ist es, der die Stimmen der Geisterchöre inspiriert, die ironisch den innerlich gebrochenen Faust durch Ehrgeiz und Machtgelüste zu neuem verderblichen Handeln er-

1) Vgl. W. W. I, 15, 2. S. 173 ff.

wecken sollen. Wie durchweg im ersten Teile soll er jedoch auch fernerhin das Böse wollend das Gute schaffen: zu energischer Thatkraft erwachend soll Faust erfrischt und gereinigt das Streben nach dem Höchsten wiederfinden. Wenn nun Goethe bei der Ausarbeitung dieser programmatischen Scene das mephistophelische Motiv entschlossen über Bord warf, wenn er in Stimmung und Haltung des Ganzen, in den tief ernsten und köstlich erfrischenden Gesängen der Geister das ironische Element völlig ausschaltete, in Faustens Monolog ohne die Vorstufe überwundener selbstsüchtiger Impulse die Läuterung und Erhebung sich rein vollziehen ließ, so zeigt das für den zweiten Teil die Umkehrung des alten Verhältnisses an: Faust nimmt jetzt mehr und mehr die Führung in die eigene Hand, Mephistopheles sinkt mehr und mehr herab zum untergeordneten Helfer, zum illustrierenden Beiwerk oder doch zu dem Exponenten der in den menschlichen Dingen notwendig liegenden Vergänglichkeit und des in der menschlichen Seele unvertilgbar immer wieder sich einnistenden Irrtums.

Diese organische Wandlung des Grundgedankens mußte sofort das Detail des Planes für die folgende Scene bedeutungsvoll verändern, wie das alte, uns vorliegende Schema höchst charakteristisch erweist:

„Mephistopheles tritt zu Faust ein und macht ihm eine lustige, aufregende Beschreibung von dem Reichstage zu Augsburg, welchen Kaiser Maximilian dahin zusammenberufen hat, indem er annimmt, daß alles vor dem Fenster, drunten auf dem Platze, vorgeht, wo Faust jedoch nichts sehen kann. Endlich will Mephistopheles an einem Fenster des Stadthauses den Kaiser sehen, mit einem Fürsten sprechend, und versichert Fausten, daß nach ihm gefragt

worden, wo er sich befinde und ob man ihn nicht einmal an Hof schaffen könne. Faust läßt sich bereden und sein Mantel beschleunigt die Reise. In Augsburg landen sie an einer einsamen Halle, Mephistopheles geht aus zu spionieren. Faust verfällt indes in seine früheren abstrusen Spekulationen und Forderungen an sich selbst, und als jener zurückkehrt, macht Faust die wunderbare Bedingung: Mephistopheles dürfe nicht in den Saal, sondern müsse auf der Schwelle bleiben, ferner daß in des Kaisers Gegenwart nichts von Gaukelei und Verblendung vorkommen solle. Mephistopheles giebt nach. Wir werden in einen großen Saal versetzt, wo der Kaiser, eben von der Tafel aufstehend, mit einem Fürsten ans Fenster tritt und gesteht, daß er sich Faustens Mantel wünsche, um in Tirol zu jagen und morgen zur Sitzung wieder zurück zu sein. Faust wird angemeldet und gnädig aufgenommen. Die Fragen des Kaisers beziehen sich alle auf irdische Hindernisse, wie sie durch Zauberei zu beseitigen seien. Fausts Antworten deuten auf höhere Forderungen und höhere Mittel. Der Kaiser versteht ihn nicht, der Hofmann noch weniger. Das Gespräch verwirrt sich, stockt, und Faust, verlegen, sieht sich nach Mephistopheles um, welcher sogleich hinter ihn tritt und in seinem Namen antwortet. Nun belebt sich das Gespräch, mehrere Personen treten näher und jedermann ist zufrieden mit dem wundervollen Gast. Der Kaiser verlangt Erscheinungen, sie werden zugesagt. Faust entfernt sich der Vorbereitungen wegen. In dem Augenblick nimmt Mephistopheles Fausts Gestalt an, Frauen und Fräuleins zu unterhalten. . . . ." Es folgt im wesentlichen der äußeren Handlung der Inhalt der Schlußscene des ersten Aktes im „Rittersaal,"

also die Erscheinung der Helena und des Paris mit dem was vorangeht, aber doch in einer Weise, die von der gewaltigen Vertiefung, welche diese Motive zuletzt erfuhren, noch wenig ahnen läßt. Die Mephistophelischen Charlatanerieen werden schon ziemlich genau der späteren Ausführung entsprechend berichtet; dagegen heißt es nach der Kritik der Helena durch die Damen und der des Paris durch die Männer weiter: „Der verkappte Faust giebt beiden Teilen recht und es entwickelt sich eine sehr heitere Scene. — Über die Wahl der dritten Erscheinung wird man nicht einig, die herangezogenen Geister werden unruhig; es erscheinen mehrere bedeutende zusammen. Es entstehen sonderbare Verhältnisse, bis endlich Theater und Phantome zugleich verschwinden. Der wirkliche Faust, von drei Lampen beleuchtet, liegt im Hintergrunde ohnmächtig, Mephistopheles macht sich aus dem Staube, man ahnet etwas von dem Doppelsein, niemandem ist wohl bei der Sache zu Mute. — Mephistopheles, als er wieder auf Fausten trifft, findet diesen in dem leidenschaftlichsten Zustande. Er hat sich in Helena verliebt u. s. w."

Man sieht, hier ist im großen ganzen die Handlung in ihrem Höhenprofil von Punkt zu Punkt vorgezeichnet, aber was dazwischen entstand, ist eine neue Welt! Der Vorgang ist typisch für das Verhältnis zwischen „Conception" und nach langen Erwägungen ausgereifter „Dichtung!"[1])

1) Die Paralipomena zu diesen Partieen weisen in Einzelheiten auf noch ältere Intentionen hin, stimmen aber dem Wesentlichen nach zu dem Bericht von 1824. Sie sind W. W. I. 15. 2. S. 177—183 mitgeteilt und umfassen Nr. 64—83, wobei die dort getroffene Anordnung jedoch dem Gange des Stückes schwerlich entspricht. Die erste

Vor allem: die ganze Aktivität von Fausts Rolle am Hofe des Kaisers geht auf Mephistopheles über, die von ihm ganz in negativem, auf Zerstörung, Zerrüttung, Beschleunigung des Unterganges gerichtetem Sinne geführt wird. Fausts Eingreifen beschränkt sich auf sein Auf-

---

Notiz: „Ad partem IIum (Nr. 61) gibt wohl die Gesamthandlung an: „Bedauern der traurig zugebrachten frühern Zeit. Kühnheit sich in Besitz zu setzen balanciert allein die Möglichkeit der Unfälle." Das wäre also die Stimmung Fausts nach dem Erwachen. Hier aber möchte sich sofort Nr. 67 und 68 anschließen. Nachdem Mephistopheles durch die „ironisch gemeinten" Gesänge seiner Geister in Fausts Traumschlaf dessen Ehrgeiz entzündet hat, sucht er nun, seiner alten bewährten Politik getreu, durch höhnenden Pessimismus die Energie und Freudigkeit des Thatendurstigen gleich im Keime zu knicken und zum Welken zu bringen:

> Pfui, schäme Dich, daß Du nach Ruhm verlangst,
> Ein Charlatan bedarf nur Ruhm zu haben.
> Gebrauche besser Deine Gaben,
> Statt daß Du eitel vor den Menschen prangst.
> Nach kurzem Lärm legt Fama sich zur Ruh,
> Vergessen wird der Held so wie der Lotterbube,
> Der größte König schließt die Augen zu
> Und jeder Hund bepißt gleich seine Grube.

Und weiterhin mit einer Exemplificierung, die wohl nicht mit Unrecht auf die Kaiserin Katharina gedeutet ist:

> Semiramis! hielt sie nicht das Geschick
> Der halben Welt in Kriegs- und Friedenswage?
> Und war sie nicht so groß im letzten Augenblick,
> Als wie am ersten ihrer Herrschertage?
> Doch kaum erliegt sie ohngefähr
> Des Todes unversehenem Streiche,
> So fliegen gleich, von allen Enden her,
> Scartecken tausendfach und decken ihre Leiche.
> Wer wohl versteht, was so sich schickt und ziemt,
> Versteht auch seiner Zeit ein Kränzchen abzujagen;
> Doch bist Du nur erst hundert Jahr berühmt,
> So weiß kein Mensch mehr was von dir zu sagen.

treten im „Mummenschanz" in der Maske des Plutus und auf seinen Anteil an dem Geisterschauspiel, wo er es ist, der „Held und Heldin" der Schönheit „aus der Nacht emporruft." Beidemal aber handelt er, unbekümmert um die Äußerlichkeit der kaiserlichen Forderungen, durchaus

Der hieraus sich entspinnende Streit erscheint dann durch das folgende Fragment (Nr. 68) mit Fausts Entschluß, an seinen hohen Intentionen festzuhalten und sich von Mephistopheles zu trennen, konsequent beendigt:

Meph.: „Geh' hin, versuche nur Dein Glück!
Und hast Du Dich recht durchgeheuchelt,
So komme matt und lahm zurück.
Der Mensch vernimmt nur was ihm schmeichelt.
Sprich mit dem Frommen von der Tugend Lohn,
Mit Irion sprich von der Wolke,
Mit Königen vom Ansehn der Person,
Von Freiheit und Gleichheit mit dem Volke!"

Aber gegen das Gift solcher herniederziehenden Sarkasmen ist Faust nun gefeit:

Faust: „Auch diesmal imponiert mir nicht
Die tiefe Wut, mit der Du gern zerstörtest,
Dein Tigerblick, Dein mächtiges Gesicht.
So höre denn, wenn Du es niemals hörtest:
Die Menschheit hat ein fein Gehör,
Ein reines Wort erreget schöne Thaten,
Der Mensch fühlt sein Bedürfnis nur zu sehr
Und läßt sich gern im Ernste raten.
Mit dieser Aussicht trenn' ich mich von Dir,
Bin bald und triumphierend wieder hier."

Meph.: „So gehe denn mit Deinen schönen Gaben!
Mich freut's, wenn sich ein Thor um andre Thoren quält.
Denn Rat denkt jeglicher genug bei sich zu haben,
Geld fühlt er eher, wenn's ihm fehlt."

Die ganze Stelle, an sich von höchster Schönheit, gedankenvoll und unvergleichlich an treffendem Ausdruck, sollte offenbar den ersten Akt eröffnen, um Fausts Stimmung breit zu exponieren, ehe es

dem eigenen, positiv gerichtetem Triebe folgend, indem er objektive Ideen zur Erscheinung bringt, um, von ihrer Macht ergriffen, nun seine ganze Kraft, ja sein ganzes Wesen an ihre Verwirklichung zu setzen. Denn auch seine Auffassung und Durchführung der Rolle des Plutus ent-

Mephistos Überredungskunst dann doch gelingt, den Widerwilligen an den Kaiserhof zu bringen. Goethe ließ sie entschlossen fallen, weil die drängende Fülle des zu bewältigenden Stoffes ihm zu solchen Erörterungen, so aufklärend sie waren, keinen Raum ließ. Alles das war in die Handlung selbst zu verlegen, wie er das dann mit der bewundernswürdigsten Kunst geleistet hat.

Für die folgende Scene — es muß nach dem Gange der Handlung notwendig angenommen werden, daß es Mephisto doch gelingt, dem Thatendrange Fausts die Kaiserpfalz als den geeigneten Ort plausibel zu machen — schließt sich unmittelbar Nr. 70—74 (die auf einem Streifen zusammenstehen) an.

Nr. 70: „Meph. als Physicien de la cour. — Faust, wie er regieren und nachsichtig sein wolle. Meph.: Schade für die Nachkömmlinge."

Das folgende sind xenienartige Instruktionen des Mephistopheles an Faust, wie es bei Hofe zugehe, und wie er sich dort zu benehmen habe, wovon einiges auch unter die Xenien aufgenommen ist, wie diese wohl noch manches in verwandtem Stile enthalten, das ursprünglich für den „Faust" notiert war. So Nr. 71:

„Und wenn Du ganz was falsches peroriert,
Dann glauben sie was rechts zu hören."

und Nr. 72, die in die „Zahmen Xenien" aufgenommen wurde:

„Mit diesen Menschen umzugehen
Ist wahrlich keine große Last:
Sie werden Dich recht gut verstehen,
Wenn Du sie nur zum besten hast."

Hierzu sind Nr. 73 und 75 wohl als Varianten zu betrachten:

„Wenn Du sie nicht zum besten hast,
So werden sie Dich nie für gut und redlich halten."

und 75: „Wenn Du was recht verborgen halten willst,
So mußt Du's nur vernünftig sagen."

hält gewissermaßen ein ideelles Programm, das ins Werk zu setzen ihm freilich erst später die Kraft zuwächst und die Möglichkeit gegeben wird.

Beide Rollen, die positive des Faust und die negative des Mephisto, erhalten mit solcher Umformung im

Eine Reihe weiterer kleiner Fragmente von minderer Prägnanz leiten zum Teil schon hinüber zu der Unterredung mit dem Kaiser, so Nr. 74, 77, 78, 79, 80, während 76 schon einen assistierenden Hofmann redend einführt. — Nr. 77 erhielte das rechte Interesse erst durch eine kleine Korrektur: wir lesen:

„Er will nur Deine Künste sehn
Und die die seinen producieren."

Das kann nur dem Mephisto zugeteilt sein und zwar im Gespräch mit Faust: den rechten mephistophelischen Sinn gäbe es aber erst, wenn es hieße:

„Und Dir die seinen producieren"

was wohl auch geschrieben aber unrichtig gelesen sein mag. —

Erst in die spätere Entwickelung gehörte dann Nr. 66, wo Mephistopheles als „Physicien de la cour" seine Künste unter den Hofdamen produciert:

„Ein Leibarzt muß zu allem taugen,
Wir fingen bei den Sternen an
Und endigen mit Hühneraugen."

Jetzt erst hätte das größere Prosaparalipomenon Nr. 65 seine Stelle: „Bravo, alter Fortinbras u. s. w.", jenes seltsame und unverständliche Fragment zum Geisterschauspiele vor dem Kaiser, wobei die Figur des sterbenden „alten" Fortinbras ebenso rätselhaft erscheint, wie in dem sich mehr und mehr verwirrenden Schlusse, wo Regisseur und Zuschauer sich in die Aktion der Phantome mischen, die Diskussion über die wegen ihrer „heidnischen Tugenden" zu verdammenden oder zu absolvierenden Geister, welche alsobald verschwinden. Auf ähnliche Intentionen deutet jedoch auch noch der Bericht von 1824 hin, wenn es dort heißt: „Über die Wahl der dritten Erscheinung nach Paris und Helena wird man nicht einig, die herangezogenen Geister werden unruhig: es erscheinen mehrere bedeutende zusammen. Es entstehen sonderbare Verhältnisse, bis endlich Theater und Phantome zugleich verschwinden."

eminentesten Sinne allgemeine, typische Bedeutung. So durfte die Fiktion temporär und lokal bestimmter und beschränkter Zustände, in deren Mitte sie auftreten und wirken, auch nicht länger aufrecht erhalten werden. Kaiser *Maximilian* und sein Reich, mochten sie immerhin die

Zu der Schlußscene — Faust nach Helenas Verschwinden ohnmächtig, dann im „leidenschaftlichsten Zustande“ mit Mephistopheles möchten die Fragmente Nr. 83, 81 und 82 gehören:

83. *Faust*: „Jeder Trost ist niederträchtig,
Und Verzweiflung nur ist Pflicht.“

Dagegen 81: *Mephistopheles*, höhnend und herabsetzend:

„Warum man sich doch ängstlich müht und plackt,
Das ist gewöhnlich abgeschmackt.
Zum Beispiel unser täglich Brot,
Das ist nun eben nicht das feinste,
Auch ist nichts abgeschmackter als der Tod
Und grade der ist der gemeinste.“

Die ganze Scene ist bei der Ausführung geopfert; Faust bleibt in tiefer Ohnmacht — „Wen Helena paralisiert, der kommt so leicht nicht zu Verstande“ — um erst zu erwachen, als er griechischen Boden berührt. Die bedeutenden Motive daraus aber sind vorweggenommen in die Scene *vor* dem Schauspiel: „*Finstere Galerie*“, wo Faust von Mephisto die Helena Erscheinung verlangt. Ein kleines Paralipomenon zeigt den unscheinbaren Keim zu der großartigen Idee dieser Scene. Wenn Mephisto hier das Schönheitssehnen Fausts als die leerste aller leeren Abstraktionen verspottet, von seinem Ideendrange ihn abzuschrecken sucht, indem er den Gang zu den „Müttern“ ihm als den „*Weg in die Öde und Einsamkeit*“ schildert, in das *Nichts*, worin doch Faust „*das All zu finden hofft*,“ so weist Nr. 82 auf eine ganz parallele Erörterung schon im ältesten Entwurf hin:

Meph.: „Das haben die Propheten schon gewußt,
Es ist gar eine schlechte Lust,
Wenn *Ohim*, sagt die Schrift, und *Zihim* sich begegnen.“

„*Ohim* und *Zihim*“ ist dem bibelkundigen Goethe ein Bild *für die trostloseste Einöde*. So braucht er es schon in früher Jugend. Wenn in seinem Tagebuch unter dem 6. Juli 1777 bei der

Auflösung der mittelalterlichen Kaiserherrlichkeit bedeuten, mußten der typischen Darstellung des allgemeinen Bildes des politischen Verfalls und seiner inneren Ursachen Platz machen, das zudem trotz seiner Allgemeinheit unmittelbarere Beziehungen auf die Gegenwart, modernste Symbole, wie z. B. das des Papiergeldschwindels, gestattete. So kam ein dramatisches Gemälde zu stande, das trotz seiner vielgestaltigen Mannigfaltigkeit sich doch mit einem einzigen Worte treffend und erschöpfend bezeichnen läßt, das Bild von Staat und Gesellschaft des alternden Europas im sinkenden achtzehnten Jahrhundert, das getreue Abbild des Ancien-Regime. Es stand dem Dichter

---

Notiz über einen Streifzug durch die Landschaft an der Saale steht: „Ohims und Zihims auf dem Rückwege verirrt, über Neusis spät nach Hause," so bedeutet das: in unwegsame, öde Gegend geraten und verirrt."

Die neuere Bibelforschung deutet Zihim als „Wüstentiere", Ohim als „Eulen oder Uhus" und erklärt so die Stelle im Jesaias 13, V. 21, wo Babel der Untergang gedroht wird, daß man hinfort nicht mehr da wohnen und selbst die Hirten keine Hürden da aufschlagen: „Sondern Zihim werden sich da lagern, und ihre Häuser voll Ohim sein."

Herr Prof. D. Dr. Giesebrecht macht mich darauf aufmerksam, daß, wenn Goethe die „Ohim und Zihim sich begegnen" läßt, dieses wohl durch die Vermischung jener ersten Stelle bei Jesaias mit noch einer zweiten zu erklären sein möchte, wo gleichfalls die Verwüstung eines Landes durch Gottes Zorn geschildert wird. Im Kapitel 34 des Jesaias wird das Strafgericht des Herrn gegen Edom verkündet: daß es wird „für und für wüste sein . . Rohrdommeln und Igel werden es innehaben, Nachteulen und Raben werden daselbst wohnen . . . Und werden Dornen wachsen in ihren Palästen, Nesseln und Disteln in ihren Schlössern: und wird eine Behausung sein der Drachen, und Weide für die Straußen. Da werden untereinander laufen Marder und Geier, **und ein Feldteufel wird dem andern begegnen** u. s. w."

Ein weiterer Beleg für Goethes umfassende und ihm stets gegenwärtige Bibelkenntnis.

dabei frei, die markanten Züge seiner breit angelegten Zeichnung der politischen, kirchlichen und socialen Zustände, wie es ihm am passendsten erschien, von überall her zu entnehmen, bald der Decadence des romanischen Absolutismus, bald auch dem Zusammenbruche der deutschen Reichsanarchie, wobei er hier und dort an das Festhalten irgend einer bestimmt begrenzten Epoche sich nicht gebunden zu fühlen brauchte. Auf diesem Hintergrunde konnte nun Mephistopheles handelnd eingeführt werden als der Inbegriff aller zerstörenden Kräfte, Faust als der Träger teils der schon vorhandenen, die Gewähr der Erhaltung und Gesundung in sich tragenden Elemente, teils der neuen Ideen, in deren freier und selbständiger Entwickelung, zunächst fernab von allem politischen und socialen Getriebe, die Rettung gelegen war, für die Folge sodann die Gewähr einer glücklichen und zukunftvollen Entfaltung auf allen Lebensgebieten.

So schildert der Dichter selbst, als er die Eingangsscene vollendet, seine Intention in betreff des Miliens der sich entspinnenden Handlung.[1]) „Ich habe in dem Kaiser einen Fürsten darzustellen gesucht, der alle möglichen Eigenschaften hat, sein Land zu verlieren, welches ihm denn auch später wirklich gelingt. Das Wohl des Reichs und seiner Unterthanen macht ihm keine Sorge; er denkt nur an sich und wie er sich von Tag zu Tag mit etwas Neuem amüsiere. Das Land ist ohne Recht und Gerechtigkeit, der Richter selber mitschuldig und auf der Seite der Verbrecher, die unerhörtesten Frevel geschehen ungehindert und ungestraft. Das Heer ist ohne Sold, ohne Disciplin und streift raubend umher, um sich seinen Sold selber zu verschaffen und sich selber zu helfen, wie es kann. Die

1) Vgl. Gespräch mit Eckermann vom 1. Oktober 1827.

Staatskasse ist ohne Geld und ohne Hoffnung weiterer Zuflüsse. Im eigenen Haushalt des Kaisers sieht es nicht besser aus: es fehlt in Küche und Keller. Der Marschall, der von Tag zu Tag nicht mehr Rat zu schaffen weiß, ist bereits in den Händen wuchernder Juden, denen alles verpfändet ist, so daß auf den kaiserlichen Tisch vorgegessen Brot kommt. Der Staatsrat will Sr. Majestät über alle diese Gebrechen Vorstellungen thun und ihre Abhilfe beraten, allein der gnädigste Herr ist sehr ungeneigt, solchen unangenehmen Dingen sein hohes Ohr zu leihen; er möchte sich lieber amüsieren. Hier ist nun das wahre Element für Mephisto, der den bisherigen Narren schnell beseitigt und als neuer Narr und Ratgeber sogleich an der Seite des Kaisers ist."

Das stand von Anbeginn fest und war besonders auch in Bezug auf diese Partieen des Faust schon dreißig Jahre früher eingehend mit Schiller erörtert,[1]) daß „die Natur des Gegenstandes eine philosophische und symbolische Behandlung notwendig machte." „Für eine so hoch aufquellende Masse," schreibt Schiller, „finde ich keinen poetischen Reif, der sie zusammenhält. — Zum Beispiel: es gehört sich, meines Bedünkens, daß der Faust in das handelnde Leben geführt werde, und welches Stück Sie auch aus dieser Masse erwählen, so scheint es mir immer durch seine Natur eine zu große Umständlichkeit und Breite zu erfordern ... Nun, Sie werden sich schon zu helfen wissen."

So machte denn der Dichter von allen nur denkbaren Mitteln symbolisch verkörpernder, bildlich nicht sowohl verhüllender als vielmehr verkündender Darstellung den freiesten und kühnsten Gebrauch. Wie ihre Wahl aber durch die Klarheit des festen, einheitlichen Planes

1) Vgl. den Goethe-Schillerschen Briefwechsel vom Juni 1797.

überall mit strenger Notwendigkeit bestimmt ist, so empfangen sie in ihrer anfangs den Blick verwirrenden Fülle und Mannigfaltigkeit doch sämtlich ihr Licht von jener Centralsonne; das ganze funkelnde Sternengewimmel ordnet sich von selbst zur schönsten Harmonie, sobald man die diese Welt regierenden Gesetze erkannt hat und der Bewegung der Erscheinungen mit sorgfältiger Beobachtung und genauer Rechnung zu folgen sucht.

Unter Streichung aller früher geplanten Expositionsscenen läßt Goethe in der „Kaiserlichen Pfalz" mit seinem Staatsrate sogleich den Kaiser auftreten, sehr bezeichnend „zu seiner Rechten den Astrolog;" in einem Staatswesen, wo strenge Arbeit, Pflicht und Gewissen ihre Stelle verloren haben, regieren phantastische Wünsche, abergläubisch hazardierende, von der Intrigue ausgebeutete Erwartungen und — Laune! Dies ist der Platz, den die kluge Taktik des Mephistopheles sofort für sich besetzt: er hat den alten Inhaber bei Seite gebracht und introduciert sich an seiner Stelle mit einer Reihe von Rätselworten, deren Lösung eben das Amt des Narren ist, das er ohne Umstände für sich in Anspruch nimmt; übrigens vom Kaiser bereitwillig acceptiert, der allzu geneigt ist, wo die Weisheit seiner Staatsräte zu Ende geht, sich der witzigen Willkür zu vertrauen:

> Für diesmal wäre Deine Worte!
> Hier sind die Rätsel nicht am Orte,
> Das ist die Sache dieser Herrn. —
> Da löse Du! das hört' ich gern.

Sogleich führt Goethe zu „Staatsrat" — als eine Person gefaßt —, Kaiser, Astrolog und Narr, in überaus geistreicher Umgestaltung der Rolle des antiken Chors, eine fünfte, für das Gesamtbild ganz unentbehrliche Person

ein: die „Menge,“ deren „Gemurmel“ in kurzen, schlagenden Sätzen die Meinungen und Stimmungen dieses in letzter Linie den Ausschlag gebenden, hier aber von den herrschenden Gewalten gänzlich unberücksichtigten Faktors kund giebt: „Ein neuer Narr — Zu neuer Pein! — Wo kommt er her?“

Der Kaiser, in seinem Sinne ganz den Maskeraden der bevorstehenden Karnevalslustbarkeiten zugewandt — „Schönbärte mummenschänzlich zu tragen und Heitres nur zu genießen“ — eröffnet widerwillig den Staatsrat, weil die Herren es verlangt haben und sein Astrolog ihm günstige Aspekten verheißt:

Doch weil Ihr meint, es ging nicht anders an,
Geschehen ist's, so sei's gethan!

Der Kanzler entrollt in wahrhaft furchtbaren Worten ein Bild von der inneren Fäulnis des Reichs:

Wo Mißgestalt in Mißgestalten schaltet,
Das Ungesetz gesetzlich überwaltet,
Und eine Welt des Irrtums sich entfaltet.

Die höchste Tugend, die wie ein Heiligenschein des Kaisers Haupt umgiebt, Gerechtigkeit, ist ein Raub der Schlechtesten geworden, der Richter gesellt sich zum Verbrecher, der Unschuldige wird schuldig gesprochen:

Entschlüsse sind nicht zu vermeiden:
Wenn Alle schäd'gen, Alle leiden,
Geht selbst die Majestät zu Raub.

Der Heermeister folgt und schildert die meisterlose Anarchie, die das Reich verheert. Die Söldlinge, verwildert und ohne Lohn, plündern das Land, das sie beschützen sollen, Bürger und Adel sind, auf ihre eigene Kraft gewiesen, zu selbständigen Gewalten geworden, auf Beistand von den Nachbarmächten zum Schutz der zusammenbrechenden Kaisergewalt ist nicht zu rechnen. Und

als des Übels Wurzel deckt der Schatzmeister die äußerste Finanznot auf, aller Besitz ist verpfändet, alle Rechte sind vergeben, selbst die Leidenschaft der Parteien erlosch in der allgemeinen Stockung aller Lebenssäfte des Staates: „Gleichgiltig wurden Lieb' und Haß". Dazu enthüllt der Marschalk in drastischer Specialisierung — was der Majestät zuletzt am eindrucksvollsten zu Gemüte geht — den völligen Ruin des verarmten und verlotterten Hofhaltes und den hoffnungslosen Bankerott der kaiserlichen Schatulle.

Nur hier und da dienen in den Konturen stärkere Striche der Aufrechterhaltung des für die äußere Umrahmung gewählten mittelalterlichen Kostüms; im wesentlichen gilt die Zeichnung dem Charakterbild des verrotteten Ancien-Regime. Hier setzt nun die Thätigkeit des Mephistopheles ein, der sich auf die Höflingskunst versteht, mit dreistester Schmeichelei die offenbaren Übelstände unbefangen als ebensoviele Glanzseiten zu präconisieren. An ihn auch wendet sich der Kaiser „nach einigem Nachdenken":

Sag, weißt Du Narr nicht auch noch eine Not?

Und Mephistopheles:

„Ich keineswegs: den Glanz umher zu schauen,
Dich und die Deinen!"

Das bedeutet nicht, wie erklärt wird: „ich weiß nur den Glanz umher zu schauen," sondern es heißt: „Wie sollte ich von einer Not wissen, wenn ich Dich anschaue, den Glanz um Dich her!"[1]) Er wählt das un-

1) Vgl. zu dieser Stelle (I. V. 265) die ähnliche Wendung I. V. 735, wo der Herold von den Furien sagt, die in gefälliger Gestalt erscheinen:

Sie anzusehn, die so viel Übles stiften,
Ihr würdet sie willkommne Gäste nennen.

d. h. „wenn Ihr sie ansehet, so ꝛc."

fehlbare Mittel den Wahn zu bestärken, mit dem der gewohnte äußere Schein des souveränen Ansehens die sich selbst verlierende Obergewalt ohnehin schon verblendet:

> Mangelte Vertrauen,
> Wo Majestät unweigerlich gebeut,
> Bereite Macht Feindseliges zerstreut?
> Wo guter Wille, kräftig durch Verstand,
> Und Thätigkeit, vielfältige, zur Hand?
> Was könnte da zum Übel sich vereinen,
> Zur Finsternis, wo solche Sterne scheinen?

Mit dieser zuversichtlichen Berufung auf die Bereitschaft von Hilfsmitteln, die thatsächlich sämtlich längst nicht mehr vorhanden sind, leitet er die neue Aktion ein, auf ganz unbekannten, außerhalb des bisherigen Gesichtskreises gelegenen Wegen Rettung aus der quälenden Not zu schaffen. Das „Gemurmel der Menge" zeigt, durch viele schmerzliche Erfahrung gewitzigt, ihre Witterung auch sofort auf der richtigen Fährte: „Das ist ein Schalk — Der's wohl versteht — Er lügt sich ein — So lang es geht — Ich weiß schon — was dahinter steckt — Und was dann weiter? — Ein Projekt —."

Bei allen großen politischen Katastrophen kam schließlich der letzte, entscheidende Anstoß von der finanziellen Mißwirtschaft her, von den grellen ökonomischen Notständen; das war dann allemal auch der Boden, auf dem in solchen Zeiten die abgeschmacktesten und verwegensten Schwindelprojekte in gedrängter Masse emporwucherten.[1])

1) Interessante Beläge für die ersteren bei H. v. Sybel „Kleine historische Schriften" 1863 Bd. I, S. 61, wo die österreichische Verwaltung unter Leopold I. geschildert wird: „Alle Steuererhöhung half nichts: die Not führte auf den Gedanken, es müsse erst Geld im Lande sein, ehe es in die Staatskassen gelangen könne, und so begann man

Der Dialog steigert sich nun in doppelter Ironie zu höchster, glänzendster Wirkung; fast Vers für Vers in funkelndem Gepräge ein geflügeltes Wort! Im geheimen Einverständnis mit dem Astrologen bereitet Mephistopheles den ingeniösen Gedanken seiner Papiergelderfindung vor. Indem er zunächst mit sophistischer Beredsamkeit darauf ausgeht, ihr den Schein eines Rechtsbodens zu schaffen, bläst er dem Astrologen den Text zu einer offiziellen Sanktionierung in mystisch-pomphaften Phrasen ein: beides darauf berechnet, durch die Anstachelung der Gier nach mühelosem Gewinn Hoch und Niedrig für die lockende Idee zu entzünden. Geschickt weiß er das phantastisch Schwindelhafte mit dem wirklich bestehenden Recht zu verquicken: die Ausbeutung der mineralischen Bodenschätze ist ein uraltes Regal, nun berauscht er die schatzgräberische Begierde mit der Vorstellung der märchenhaften Kostbarkeiten, die seit unvordenklicher Zeit in der Erde versteckt sind:

> So war's von je in mächt'ger Römer Zeit
> Und so fortan bis gestern, ja bis heut.
> Das alles liegt im Boden still begraben;
> Der Boden ist des Kaisers, der soll's haben.

Der Gipfel aber der Ironie ist, daß er bei alledem welche Vertiefung gegen das Motiv des äußerlichen

die ersten Experimente in der Hebung der Landeswohlfahrt, charakteristisch für Gesinnung und Bildung in diesen Dingen, meistens in derselben Weise, wie man sonst das Goldmachen getrieben hatte, künstliche Projekte, die mit einem Male Millionen erzeugen sollten, Austernbänke in den Teichen der Wiener Gärten, Maschinen, um aus der Kleie noch einmal Mehl zu mahlen, Seidenfabriken und Handelscompagnieen, die nach kurzem Bestande zusammenfielen. Mit einem Worte, man war und blieb im Bankerott." Für das Zweite sei an die Régence und die Lawschen Zettelbanken erinnert.

Rollentausches zwischen Faust und Mephistopheles — sich lügnerisch grade auf die recht eigentlich Fausts Wesen ausmachenden Elemente beruft:

„Begabten Manns Natur- und Geisteskraft."

Das sind die geschwornen Feinde des alten hierarchisch-feudalen Staates wie des auf seinen Trümmern errichteten Absolutismus, deren ironisch-sarkastische Charakteristik durch die entrüstete Gegenrede des Kanzlers in meisterlicher Weise, wo jedes Wort sich selbst erklärt, geliefert wird:

Natur und Geist — so spricht man nicht zu Christen!
Deshalb verbrennt man Atheisten,
Weil solche Reden höchst gefährlich sind.
Natur ist Sünde, Geist ist Teufel:
Sie hegen zwischen sich den Zweifel,
Ihr mißgestaltet Zwitterkind.
Uns nicht so! — Kaisers alten Landen
Sind zwei Geschlechter nur entstanden.
Sie stützen würdig seinen Thron:
Die Heil'gen sind es und die Ritter:
Sie stehen jedem Ungewitter
Und nehmen Kirch' und Staat zum Lohn.
Dem Pöbelsinn verworrner Geister
Entwickelt sich ein Widerstand,
Die Ketzer sind's! Die Hexenmeister!
Und sie verderben Stadt und Land.
Die willst Du nun mit frechen Scherzen
In diese hohen Kreise schwärzen:
Ihr hegt Euch an verderbtem Herzen,
Dem Narren sind sie nah verwandt.

Nur die letzten Verse bedürfen eines Kommentars, weil sie von den Interpreten arg mißverstanden sind. Der „Pöbelsinn verworrner Geister" ist dem Kanzler eben die Verbindung forschenden Geistes und urteilender Vernunft; ihm entwickelt, d. h. aus ihm erhebt sich, die gefürchtete Opposition, die kirchliche und politische Ketzerei, deren

Träger dem absolutistischen Polizeistaat als „Hexenmeister" denunziert werden, und von denen in seinen hohen Kreisen nicht die Rede sein, noch weniger Geltung beansprucht werden darf. Deshalb richten sich die Schlußverse: „Ihr hegt Euch an verderbtem Herzen, dem Narren sind sie nah verwandt", keineswegs, wie erklärt wird, an den Kaiser und Mephisto, da er diesen an sich heranzieht, sondern sie stellen den scheinbar harmlosen Narren in Parallele mit jenen gefährlichsten Widersachern, und wiederum jene setzen sie herab zu Genossen der Narrheit. Daher völlig konsequent geschlossen wird: „Dem Narren sind sie nah verwandt" (nicht, wie verlangt wird: „Der Narr ist ihnen nah verwandt", womit Sinn und Zusammenhang vernichtet würde).

Wenn auch Mephistopheles Fausts Rolle hier ironisch und lästerlich usurpiert, und die Vernunft überhaupt von ihm geleugnet wird, so ist der Verstand doch durchaus seine Sache; der totale Unverstand, dem er hier gegenübersteht, giebt ihm daher Gelegenheit zu einer gloriosen Abfertigung:

Daran erkenn' ich den gelehrten Herrn!

— wobei ein wahrhaft vernichtender Seitenhieb auf die dumpfe Verschlossenheit herniedersaust, die in dieser abgestorbenen Welt für Gelehrsamkeit gilt —

Was Ihr nicht tastet, steht Euch meilenfern;
Was Ihr nicht faßt, das fehlt Euch ganz und gar;
Was Ihr nicht rechnet, glaubt Ihr, sei nicht wahr;
Was Ihr nicht wägt, hat für Euch kein Gewicht;
Was Ihr nicht münzt, das, meint Ihr, gelte nicht.

Dem indolenten Kaiser ist der eifernde Kanzler und der sarkastisch widerlegende Mephisto gleich ennuyant, ihn interessiert einzig das zunächstliegende Bedürfnis:

> Ich habe satt das ew'ge Wie und Wenn:
> Es fehlt an Geld, nun gut, so schaff es denn!

Nun erst zieht Mephisto die stärkeren Register seiner Rattenfänger-Musik. Schon stimmt der Schatzmeister ihm halb überzeugt zu:

> Für einen Narren spricht er gar nicht schlecht:
> Das ist fürwahr des alten Kaisers Recht.

Noch warnt der orthodoxe Kanzler vor des „Satans goldgewirkten Schlingen"; aber vergebens! Schon will der Marschalk „für so willkommne Gabe gern ein bißchen Unrecht" in den Kauf nehmen; und fordernd streckt der Heermeister bereits beide Hände aus.

Das ist der Moment, dem Teufelsplan die Ölung zu geben, die ihn vollends cour- und kursfähig macht.

> Hier steht ein Mann! Da, fragt den Astrologen!

Und wie denn das Gedicht so überfüllt mit den feinsten Beziehungen ist, daß Bände von Kommentaren sie nicht erschöpfen können, so folgt hier die lapidare Illustration der uralten Erscheinung, die sich auch heute alle Tage wiederholt: die „Menge" sieht den im Werke befindlichen Betrug aufs klarste ein und doch wird sie im nächsten Moment, vom Beispiel der Gewinngier ringsum übermannt, männiglich ohne Widerstand dem verderblichen Zauber erliegen.

> Gemurmel. Zwei Schelme sind's – Verstehn sich schon —
> Narr und Phantast — So nah dem Thron —
> Ein mattgesungen — Alt Gedicht —
> Der Thor bläst ein — Der Weise spricht —

Auch widerstehen sie noch der offiziellen Lockpfeife, die in ihren Tönen den Appell an den Aberglauben mit dem Weckruf an die gemeinsten Instinkte vermischt, jetzt von Sol und der keuschen Luna, von Jupiter und Saturn

redet, dann von „Palästen, Gärten, Brüstlein, roten Wangen“, was alles unter den günstigen Aspekten „der hochgelahrte Mann“ schaffen soll:

> Was soll uns das — Gedroschner Spaß —
> Kalenderei — Chymisterei —
> Das hört' ich oft — Und falsch gehofft —
> Und kommt er auch — So ist's ein Gauch

So genau wissen sie, wie es gemacht wird! Und doch! Als nun in zielbewußter Schlauheit Mephisto grade die Berufung auf jede Art von Zauberei und Aberglauben ablehnt und sich statt dessen auf „das Wirken der ewig waltenden Natur“ beruft, als er so die Skepsis selbst in Glauben verwandelt, indem er die höllische Naturgewalt der Habsucht sich zum Bundesgenossen wirbt, „die aus den untersten Bezirken sich herauf schwingt und in allen Gliedern zwackt“ — da hat er sie alle!

> Mir liegt's im Fuß wie Bleigewicht —
> Mir krampft's im Arme — Das ist Gicht —

so wenden wohl noch einzelne kühl-besonnene Stimmen ein; aber das hält den allgemeinen Taumel nicht auf:

> Mir krabbelt's an der großen Zeh —
> Mir thut der ganze Rücken weh —
> Nach solchen Zeichen wäre hier
> Das allerreichste Schatzrevier.

Deckt sich das alles nicht auf das Frappanteste mit den Symptomen des allermodernsten Aktien- und Bankenschwindels?

Nun ist auch der Kaiser warm geworden; er verlangt peremtorisch das Verheißene mit Augen zu sehen und entfesselt damit Mephistos phantasievolle Beredsamkeit zu einer blendenden Schilderung der noch besitzlos im Dunkel nur des entschlossenen Zugreifens harrenden Herr-

lichkeiten[1]) — ein prächtiges Schema für alle gegenwärtigen und zukünftigen Verfasser goldener Unternehmungsprospekte!

Dazu nun wieder der ironische Schluß, dessen offenen Hohn die gierig Gläubischen schon nicht mehr merken:

> Der Weise forscht hier unverdrossen;
> Am Tag erkennen, das sind Possen,
> Im Finstern sind Mysterien zu Haus.

Und sodann, als der Kaiser, nach seiner Weise, sogleich die Goldtöpfe sehen will:

> Zieh Deinen Pflug und ackre sie ans Licht!

der sarkastische Doppelsinn in Mephistos Antwort, der ihm die volle Wahrheit sagt, um ihn damit desto sicherer zu täuschen:

> Nimm Hack' und Spaten, grabe selber,
> Die Bauernarbeit macht Dich groß,
> Und eine Herde goldner Kälber,
> Sie reißen sich vom Boden los.

Er kann mit vollster Sicherheit darauf rechnen, daß dieser Kaiser und diese Hofgesellschaft, ebenso die Menge, die sich lungernd um sie drängt, das Evangelium der segenbringenden Arbeit nicht versteht, auch wenn es ihnen direkt verkündet wird. Die Stimmung ist vielmehr bei allen gleich bereit und empfänglich für jedes dreisteste Wagnis des viel verheißenden Wundermanns.

---

1) Hier ist V. 399 falsch erklärt: „Der Bauer, der die Furche pflügt, Hebt einen Goldtopf mit der Scholle, Salpeter hofft er von der Leimenwand, Und findet golden=goldne Rolle.“ Man hat das als ein zusammengehöriges Beispiel aufgefaßt und an den mit Salpeter überzogenen Lehmtopf gedacht. Es handelt sich um zwei Fälle; und zwar im zweiten um die „Leimen“, d. i. Lehm Wand der Esse, von welcher der Bauer den angesetzten Salpeter gewinnen will, und in der er die vom alten Besitzer der Hütte versteckte Goldrolle findet. „Golden-golden“ ist verstärkte Bezeichnung, ähnlich wie „tag=täglich“.

Doch bedarf es, ehe in solchen Dingen der entscheidende Schlag ausgeführt wird, immerhin noch der Vorbereitung, vor allem des Scheines ernsthaftester Behandlung und der Beobachtung sorgfältigster Formalität. — Wegen einer auf den ersten Blick geringen, aber doch sehr bedeutungsvollen Abweichung sei hier noch auf das für diese Partie in den hinterlassenen Papieren vorliegende Schema hingewiesen.[1] Es giebt im übrigen den Verlauf genau übereinstimmend mit der Dichtung: „Andeutung auf die verborgenen Schätze. Sie gehören im ganzen Reiche dem Kaiser. Man muß sie auf kluge Weise zu Tage bringen. Man entgegnet aus Furcht vor Zauberei. Der Listige reduziert alles auf Naturkräfte. Wünschelrute und Persönlichkeit. Andeutung auf Faust. Fromme Vorbereitung. Erst Beendigung des Karnevals. Wegen Bedingung des Schatzhebens, Sammlung und Buße. Erwünschter Aschermittwoch."

Die „Andeutung auf Faust" ist fortgeblieben; zum deutlichen Zeichen, daß es dem Dichter auf das entschiedenste darauf ankam, ihn bei der Anzettelung des Betruges völlig aus dem Spiele zu lassen. Wenn nichtsdestoweniger im „Mummenschanz" dann Faust als Plutus auftritt und auch in der Lustgartenscene — wo ihm übrigens nur zwei Worte zugeteilt sind — gewissermaßen die Verantwortung der Papiergeldaktion auf sich nimmt, so wird sich zeigen, mit welcher feinsten und sorgfältigsten Kunst der Dichter ihn auch dort von jedem Anteil an der negativen, schuldvollen Seite der ganzen Affaire frei zu halten gewußt hat.

Die Begründung des Aufschubes gegenüber dem ungeduldig nach den verheißenen Schätzen verlangenden Kaiser

1) Vgl. W. W. I, 15, 2. S. 191.

fällt also dem von Mephistopheles inspirierten Astrologen zu. Es ist ein wahres Kabinettsstück offiziöser Sprachverkehrung, wo für die schlimmsten Dinge allemal der ehrwürdigste Ausdruck eintritt, wie denn die Einführung des Astrologen überhaupt nur dem Zwecke zu dienen scheint, Mephistophelische Gedanken, in die Gesinnungsweise und Phraseologie der leitenden Kreise übersetzt, verkünden zu lassen. Das tritt an dieser Stelle doppelt stark hervor, weil die Karnevalslustbarkeiten, um derentwillen die ernsten Geschäfte aufgeschoben werden sollen, ja gerade dazu bestimmt sind, durch Überrumpelung sie zum erwünschten Abschluß zu bringen!

Welche schlagende Kraft der Ironie nun in den köstlichen Versen:

Herr, mäßige solch dringendes Begehren!
Laß erst vorbei das bunte Freudenspiel;
Zerstreutes Wesen führt uns nicht zum Ziel.
Erst müssen wir in Fassung uns versühnen,
Das Untre durch das Obere verdienen.
Wer Gutes will, der sei erst gut:
Wer Freude will, besänftige sein Blut:
Wer Wein verlangt, der keltre reife Trauben:
Wer Wunder hofft, der stärke seinen Glauben.

Das ganze Rezept ist hier beisammen: zuerst die blasphemische Mahnung, durch Buße den Beistand des Himmels zu gewinnen, sodann eine Reihe tugendhafter Gemeinplätze, um mit dem Appell an die Wundersucht zu schließen, wo der „Glaube" an Zaubererfolge die Stelle der Arbeit und zielbewußten Strebens vertritt — und das alles, um eine Schelmerei zu beglaubigen und sie desto sicherer zum Ziele zu führen!

Unter solchen fröhlichen Aussichten „kommt Aschermittwoch ganz erwünscht" für den Kaiser heran:

Indessen feiern wir auf jeden Fall
Nur lustiger das wilde Karneval.

„Trompeten. Exeunt“ schließt die Scene mit der Formel des alten Dramas, und die Bühne wird leer für des Mephistopheles tiefsinniges Xenion, das er dieser über dem Abgrund tanzenden Gesellschaft widmet:

Wie sich Verdienst und Glück verketten,
Das fällt den Thoren niemals ein:
Wenn sie den Stein der Weisen hätten,
Der Weise mangelte dem Stein.

Es spricht unübertrefflich kurz und scharf für alle Zeit die Verurteilung eines Versuchs aus — sei es in der Lebensführung des Einzelnen, sei es in der Staats- und Gesellschaftsordnung —, das strenge Gesetz, das den Erfolg an die Leistung, den Genuß an die Arbeit knüpft, durch irgend welche Arkana zu durchbrechen.

Es folgt nun ohne weitere Vermittelung die große Scene des „Mummenschanzes“, des Karnevals-Maskenfestes, mit einer von vorneherein verwirrenden, fast erdrückenden Fülle des buntesten Details. Die Erklärer belieben dieses gewaltige Spiel erlesenster Kunst und großartigsten Gedankenaufbaues als eine Art überflüssigen Füllsels anzusehen, leidigen Ballast, mit dem die Fortführung der äußerlichen Handlung, der Papiergeldaktion, beschwert ist, die ihrerseits selbst als eine dem eigentlichen Faustdrama grillenhaft aufgenötigte Anspielung des greisen Dichters auf Zeitverhältnisse denunziert wird. Die unverhältnismäßige Breite der Ausführung sei auf die Gewöhnung und die Lust des Weimarer Hofpoeten an der Inscenierung solcherlei Festivitäten zurückzuführen und von daher, mit Bedauern freilich, zu entschuldigen. Eine schlimmere Majestätsbeleidigung ist niemals an dem Genius verschuldet.

Es gilt dem gegenüber, das Woher und das Wohin des so bedeutend veränderten und vertieften Planes auf das Genaueste festzustellen und Rechenschaft zu geben über die ganz neuen Erfordernisse, die sich damit einstellten. In der That erwuchs dem greisen Dichter an dieser Stelle — eine der letzten Lücken, die er am Abende seines Lebens ausfüllte — die Notwendigkeit einer selbst in dem Bericht von 1824 von ihm noch nicht geahnten, völlig originalen Erfindung, die für sich ein selbständiges Ganzes bildet, die er jedoch mit dem äußeren Fortgang der Handlung kunstreich zu verschmelzen vermochte. Schon der Respekt vor dem Altmeister, die Pietät für sein Lebenswerk, auf das er so unsägliche Mühe wandte, erfordert, daß man mit der höchsten Erwartung an jedes seiner Worte tritt. Er leistete das Unerhörte und belohnt das strenge Bestreben, sich Wort für Wort in seine Gedankengänge hineinzufinden, in überschwänglichster Weise!

III.

Die Mummenschanz-Scene.

I. V. 153—881.

Über die große, fast tausend Verse umfassende Scene des „Mummenschanzes“ geben die Paralipomena keinen Aufschluß; in den hinterlassenen Faustpapieren finden sich nur kurze Schemata und wenige Varianten, die sämtlich die Ausarbeitung der Scene selbst begleiteten und so gut wie gar keine Abweichungen darbieten. Die ganze Dichtung war eben früher nicht vorgesehen gewesen und ergab sich erst aus dem veränderten, mit der Komposition der ersten Scene entstandenen Plane.

Welches waren nun die wesentlichen Momente jener Veränderung? Faust scheidet aus der Handlung völlig aus; seine Ideen- und Interessenwelt hat an diesem Hofe, der als der Repräsentant eines hoffnungslos zerrütteten Staates und einer verderbten Gesellschaft sich kennzeichnet, keine Stelle. Die Aktion fällt einzig dem Mephistopheles zu, und zwar nicht einmal so, daß dieser etwa dabei die Gestalt des Faust annimmt. Ganz aus eigener Initiative leitet er das Papiergeldprojekt ein, wie sich von selbst versteht, nicht um den Sturz von Staat und Gesellschaft aufzuhalten, sondern ihn zu beschleunigen.

Wohin zielt diese Wandlung? Welche Motive liegen ihr zu Grunde, und wohin muß sie notwendigerweise führen?

Fest steht, daß Faust in das große handelnde Leben, in die Arbeit für Staat und Gesellschaft, eintreten soll. Fest steht ebenso, daß er, um die ihm noch fehlende völlige Reife dafür zu erlangen, zunächst ganz andere, weit abliegende Wege geführt werden soll. Fest steht endlich, daß diese ihn zum Gipfel führenden Wege in seiner Vereinigung mit Helena ihr Ziel finden sollen; ohne Bild gesprochen: daß die Vollendung der Renaissance, die Gewinnung des Verständnisses der reinen Schönheit und des Vollbesitzes der Meisterschaft über die höchste Kunst, in einer organischen Verbindung des klassischen Formenideals mit den besten Kräften des deutschen Geistes den Abschluß seines ungestümen, heißen Bildungsstrebens darstellen soll. Wenn die Erreichung dieses höchsten Zieles dem Dichter nun zugleich den Gipfelpunkt der ganzen Dichtung bedeutete, so ist es klar, was damit gemeint ist: die Eroberung dieses geistigen Bildungs-Ideales galt ihm als die Vorbereitung des wahrhaft fruchtbaren Handelns auf allen Gebieten des Lebens, und zwar so, daß sie in allen seinen Äußerungen und Vorbedingungen, in Wissenschaft und Praxis, sich immerfort beseelend gegenwärtig erweist.

Diesen Weg also hat Faust zu gehen, zuerst „im dunklen Drange," dann mit immer klarerem „Bewußtsein!"

Gleichzeitig mit dem Entschluß des Dichters, ihn aus der entwürdigenden Gemeinschaft mit den ihm fernab liegenden Interessen des „Kaiserhofs" loszulösen, ihn hier ganz aus dem Gedichte verschwinden zu lassen, mußte der Plan feststehen, in der Schlußscene des ersten Aktes seinem Auftreten eine doppelt erhöhte Bedeutung zu verleihen.

Mit aller Wucht der treibenden Motive, mit aller hinreißenden Macht des Ausdrucks, mit aller drastischen Kraft der Bilder und des scenischen Apparates mußte der Dichter die seelischen Bewegungen vor Augen führen, die seinen Helden unwiderstehlich aus dem nichtigen Getriebe um ihn her zu seiner hohen Mission fortreißen.

Hier aber mußte der Dichter einer Lücke gewahr werden. Wenn die volle Bedeutung des Heilmittels, das er im Sinne trug, klar werden sollte, wenn es augenfällig überzeugend hervorspringen sollte, wie die Gesundung des Staatswesens, dessen politischer Verfall geschildert war, nur von innen heraus erfolgen konnte, nur durch eine durchgreifende Erneuerung des gesamten Sinnens und Denkens, der Anschauungen und Lebensgewohnheiten, der litterarischen, künstlerischen und wissenschaftlichen Zustände, der Sitten, der gesellschaftlichen und ökonomischen Einrichtungen — dann konnte als Gegenbild für eine so gewaltige, allumfassende Intention die noch so scharfe Zeichnung der ersten Scene nimmermehr genügen: es entstand die gebieterische Forderung, dieses Gesellschaftsbild selbst in breitester Ausführung vor das geistige Auge zu zaubern. Die ungeheure Aufgabe war zu lösen, die allumfassende Schilderung der „Gesellschaft“ des sinkenden achtzehnten Jahrhunderts, das Produkt zugleich und die Erklärung des in sich zerfallenden Ancien-Regimes, in den dramatischen Rahmen zu bringen!

Doch woher die Mittel nehmen, wo die Formen und Farben finden, um das alles in den Umfang einer einzigen Scene zu fassen, was der realistischen Dichtung nur in der Form des bändereichen kulturhistorischen Romans möglich wäre?

Die souveräne Kunst des „alten“ Goethe schreckte vor dem Riesenproblem nicht zurück: „Der erste, der sich solcher That erdreistet; sie ist gethan, und er hat sie geleistet!“

Ist einmal der Gesichtspunkt für den zusammenfassenden Blick über die breite, bunte Masse der Erscheinungen dieser einzig dastehenden Komposition gewonnen, der leitende Faden aufgenommen, der durch dies Gewirr anscheinend zwecklos erheiternder Bilder hindurchführt, dann fällt die Lösung der sich drängenden Probleme — wo nach dem Worte des Dichters „jedes aufgelöste Problem wieder ein neues aufzulösendes darbietet“ — nicht mehr schwer; die verstimmende, fast ängstigende Willkür des tollen Maskengetriebes wandelt sich in die lichte Bildlichkeit einer mit strenger Konsequenz durchgeführten, bis zur tragischen Erschütterung sich steigernden, geschichtsphilosophischen Darstellung.

Die geniale Idee, für diese Bilderreihe die Form der Maskerade zu wählen, ausgeführt von dieser selben Gesellschaft, die zu schildern es galt, war wohl die einzig denkbare Art, der Riesenaufgabe zu genügen; und — sie bot dem Dichter zugleich die erwünschte Gelegenheit, die eingeleitete äußere Handlung zum Abschluß zu bringen.

Für die Umrahmung und Anordnung der Festlichkeit, für die Einführung der einzelnen Figuren-Gruppen, für einzelne exponierende Zwischenreden und gelegentliches bedeutsames Eingreifen schafft Goethe die Figur des Herolds, der denn auch ohne weiteres Vorspiel die Scene eröffnet.

Wenn die einleitende Ansprache des Herolds einzig ein heiterer Preis des Karnevals zu sein scheint, der Narrenkappe, die auch der weltgewandte Mann sich behaglich über Kopf und Ohren zieht:

Sie ähnelt ihn verrückten Thoren,
Er ist darunter weise, wie er kann,

mit der gelassen spottenden Nutzanwendung:

Herein, hinaus, nur unverdrossen:
Es bleibt doch endlich nach wie vor
Mit ihren hunderttausend Possen
Die Welt ein einz'ger großer Thor.

so dient sie doch zugleich einer viel tiefer angelegten Absicht, indem sie die Einführung der beiden ersten Maskengruppen inhaltlich höchst geistreich vorbereitet. Der Herold erinnert an die Römerzüge der deutschen Kaiser, die, als sie „das Recht zur Macht von heil'gen Sohlen," d. h. vom päpstlichen Pantoffel, „sich zu Nutz" erbaten, „zum Vergnügen" ihrer Unterthanen von jenseits der Alpen auch den Karneval mitbrachten. In der prägnanten Bildlichkeit der Sprache, mit der in dieser ganzen Scene jedes einzelne Wort planvoll ausgewählt ist, bedeutet das, und zwar völlig ungezwungen, den Hinweis auf den fort und fort strömenden Import verfeinerten Lebensgenusses und Geschmackes, den die italienischen Heerfahrten den deutschen Landen vermittelten. Die unmittelbare Bestätigung findet diese Auffassung, wenn die sofort auftretenden florentinischen Gärtnerinnen und Gärtner gerade dieses Thema aufnehmen und in reicher Bedeutungsfülle erörtern. Unter zartem Mandolinenklang beginnen die

Gärtnerinnen: Euren Beifall zu gewinnen
Schmückten wir uns diese Nacht,
Junge Florentinerinnen,
Folgten deutschen Hofes Pracht.

Die schmuckvolle Anmut der Florentiner hält ihren Einzug in Deutschland, ein treffendes Einzelbild für den allgemeinen Gedanken der Verpflanzung der Renaissancekunst, die zuerst an den Höfen Aufnahme fand. Nicht

freilich ihrem Wesen nach! Sondern, was dort zunächst verstanden und nachgeahmt wird, ist die äußerliche Form; aus der Kunst wird damit die Künstlichkeit, der die Natur fehlt, aus der Grazie gar leicht das Verschnörkelte; immerhin tritt in Sitte, Mode und Verkehrsformen an die Stelle der Roheit eine gewisse, wenn vielleicht auch noch pedantische, Zierlichkeit[1].) — Die vornehmlichen Trägerinnen und Hüterinnen solcher höfischen Galanterie sind die Frauen!

Mit dem Sinn „für Miene, Wink und leise Hindeutung" müssen diese Verse, wie alle folgenden, gelesen werden, dann geben die „künstlich aus Seidenflocken und gefärbten Schnitzeln" fabrizierten Blumen, die einzeln mitunter fragwürdig genug, doch im ganzen des erwünschten Eindrucks nicht verfehlen, leicht die ihnen anvertraute Bedeutung her, die Repräsentation der in der vornehmen Gesellschaft heimischen Formeneleganz, die vorzüglich in dem Verkehr mit der Damenwelt erwachsen, auch der höfischen Kunst den Charakter aufdrückt:

1 Es ist von Interesse, hierzu in Vergleich zu stellen, was Goethe, als er mit dem Studium des Benvenuto Cellini sich zu beschäftigen begann, an Heinrich Meyer schrieb (8. Februar 1796): „Italien lag im 15. Jahrhundert mit der übrigen Welt noch in der Barbarei. Der Barbar weiß die Kunst nicht zu schätzen, als insofern sie ihm unmittelbar zur Zierde dient; daher war die Goldschmiedearbeit in jenen Zeiten schon so weit getrieben, als man mit den übrigen noch sehr zurück war, und aus den Werkstätten der Goldschmiede gingen, durch äußere Anlässe und Aufmunterungen, die ersten trefflichen Meister andrer Künste hervor. Donatello, Brunelleschi, Ghiberti waren sämtlich zuerst Goldschmiede. Es wird dieses zu guten Betrachtungen Anlaß geben. Und sind wir nicht auch wieder als Barbaren anzusehen, da nun alle Kunst sich wieder auf Zierrat bezieht?"

Tragen wir in braunen Locken
Mancher heitern Blumen Zier
Seidenfäden, Seidenflocken
Spielen ihre Rolle hier.

Denn wir halten es verdienstlich,
Lobenswürdig ganz und gar,
Unsre Blumen, glänzend künstlich,
Blühen fort das ganze Jahr.

Allerlei gefärbten Schnitzeln
Ward symmetrisch Recht gethan:
Mögt ihr Stück für Stück bewitzeln,
Doch das Ganze zieht euch an.

Niedlich sind wir anzuschauen,
Gärtnerinnen und galant:
Denn das Naturell der Frauen
Ist so nah mit Kunst verwandt.

Es würde unmöglich sein, alle die noch nebenbei herüber und hinüber spielenden Lichter dieser symbolischen Bildersprache in Worten aufzufangen; darin liegt eben auch einer ihrer durch nichts anderes zu erreichenden Vorzüge, daß sie etwas Unerschöpfliches in sich hat. Nur um eines Beispiels willen sei hier auf die leicht angedeuteten Wechselbeziehungen hingewiesen zwischen Künstlichkeit in der Mode und Künstlichkeit der Kunst, zwischen Entfernung von der Natur in der Konvenienz und gelockerten Sitten.

Höchst reizvoll werden alle diese Motive nun im folgenden noch weiter herausgearbeitet, wenn der Herold die zierlichen Gärtnerinnen auffordert, ihre reichen Blumenkörbe auszubreiten, damit sich jeder wähle, was ihm behaget; denn „würdig sind sie zu umdrängen (d. h. daß man sie umdränge), Krämerinnen wie die Ware.“ In diesen exklusiv verfeinerten Kreisen gilt die Glätte und Verbindlichkeit der Formen als ein oberstes, heiligstes Gesetz; ihr

Lebensatem ist die Fiktion, daß der unharmonische Widerstreit der Interessen an ihren Grenzen aufhöre. Unter solchem Beding bieten die Gärtnerinnen sich und ihre Blumen aus:

> Feilschet nun am heitern Orte,
> Doch kein Markten finde statt!
> Und mit sinnig kurzem Worte
> Wisse jeder, was er hat.

Die letzten Verse leiten die Symbolik der Sprüche ein, mit denen die einzelnen Blumenmasken sich selbst und ihre feilgebotenen Blumen erklären. Wie fein und anmutend und doch zugleich von welcher tiefgehenden Ironie ist gleich der erste Spruch des „Olivenzweiges mit Früchten!" Er ist das anerkannte Symbol des Friedens mit seinen Segnungen; aber wenn die auf diesen Höhen der Gesellschaft herrschende gesättigte Zufriedenheit sich für identisch ansieht mit dem Frieden, der das „Mark der Lande" ist, so offenbart sie darin mit einem Schlage ihre ungeheure Verblendung:

> Keinen Blumenflor beneid' ich,
> Allen Widerstreit vermeid' ich:
> Mir ist's gegen die Natur:
> Bin ich doch das Mark der Lande
> Und, zum sichern Unterpfande,
> Friedenszeichen jeder Flur.
> Heute, hoff' ich, soll mir's glücken
> Würdig schönes Haupt zu schmücken.

In dieser Atmosphäre hat eben die schmeichelnd-galante Huldigung den selbstverständlichen Vorzug vor der gerechten Verteilung!

Und ganz ebenso gefällig und schmuckvoll, aber womöglich noch schneidender, der folgende Spruch des „goldenen" Ährenkranzes:

Ceres' Gaben, euch zu putzen,
Werden hold und lieblich stehn:
Das Erwünschteste dem Nutzen
Sei als eure Zierde schön.

Das bitterste Epigramm kann nicht schärfer die naive Frivolität treffen, welche die Früchte des Schweißes völlig sorglos für das glänzende Spiel des verwöhnten Luxus in Anspruch nimmt. Und in strenger Gedankenfolge entwickeln die nächsten Sprüche die notwendigen Ergebnisse solcher schwelgerischen Abirrung von den Grundgesetzen der Natur: phantastische Formenwillkür im Leben und in der Kunst. Man möchte sie geradezu für die treffende Charakteristik des Rokoko und des Barockstils halten, die, für den verbildeten Geschmack reizend und pikant genug, doch von den Spuren der ewig sich gleichen Natur — für deren Rechte hier der klassische Begründer der Botanik, Theophrast, eintritt — sich weit entfernt haben. Dem „Phantasiekranz" sind diese in heiterer Ironie sich bewegenden Sprüche zugeteilt:

Bunte Blumen, Malven ähnlich,
Aus dem Moos ein Wunderflor!
Der Natur ist's nicht gewöhnlich,
Doch die Mode bringt's hervor.

und dem „Phantasiestrauß":

Meinen Namen euch zu sagen,
Würde Theophrast nicht wagen.
Und doch hoff' ich, wo nicht allen,
Aber mancher zu gefallen,
Der ich mich wohl eignen möchte,
Wenn sie mich ins Haar verflöchte,
Wenn sie sich entschließen könnte,
Mir am Herzen Platz vergönnte.

Aber immer wieder und zu allen Zeiten wird die verletzte Natur ihre Rechte zurückverlangen, und wirklich

die Herzen bewegen wird trotz aller Verführungen des Modegeschmacks immer nur der erfrischende Zauber, mit dem die einfache Natur die Schönheit schmückt. Dies der Sinn der „Ausforderung“ der „Rosenknospen“ gegen die „Phantasieblumen“:

Mögen bunte Phantasieen
Für des Tages Mode blühen,
Wunderseltsam fein gestaltet,
Wie Natur sich nie entfaltet:
Grüne Stiele, goldne Glocken
Blickt hervor aus reichen Locken! —
Doch wir

Rosenknospen. halten uns versteckt:
Glücklich, wer uns frisch entdeckt!
Wenn der Sommer sich verkündet,
Rosenknospe sich entzündet,
Wer mag solches Glück entbehren?
Das Versprechen, das Gewähren,
Das beherrscht in Florens Reich
Blick und Sinn und Herz zugleich.

Sehr passend schließen die Gärtnerinnen, während sie „unter grünen Laubgängen zierlich ihren Kram aufputzen,“ ihre Gesänge mit dem Hinweise ab, daß über all dem konventionellen Getriebe dieser exklusiven Kreise denn doch auch die Naturgewalt der Liebesleidenschaft ihr allmächtiges Scepter führt.

Damit ist von selbst der Übergang zu dem sich entgegensetzenden Chor der „Gärtner“ gegeben. War von dem zarteren Geschlecht der Preis des gefälligen schönen Scheines gesungen, so will das derbere Geschlecht sich daran nicht genügen lassen, sondern verlangt rücksichtslos den vollen sinnlichen Genuß! Unter dem kräftigeren Klang der Theorben bauen sie zu den Blumenguirlanden die Früchte auf, die sie zu Markte bringen und ausbieten:

Früchte wollen nicht verführen,
Kostend mag man sie genießen.

. . . .

Kommt von allerreifsten Früchten
Mit Geschmack und Lust zu speisen!
Über Rosen läßt sich dichten,
In die Äpfel muß man beißen.

Der Kommentar ist hier überflüssig. Auf „Zung' und Gaumen als Richter" beruft sich der Gärtnerchor, seine lockenden Bilder weisen sämtlich auf die Reizungen des verfeinerten Genießens hin, des eigentlichen Lebenszweckes der sich darstellenden Hofgesellschaft. So ist das Bild vollendet, denn:

Alles ist zugleich zu finden:
Knospe, Blätter, Blume, Frucht.

Was sollen nun in diesem Zusammenhange die beiden folgenden Scenenbilder, das kurz ausgeführte „Mutter und Tochter" und das nur andeutend skizzierte „Gespielinnen, Fischer und Vogelsteller"?

Solche Übergänge sind, wie die Probe auf das Exempel, der Prüfstein für die Frage, ob des Dichters Intentionen richtig erkannt sind. Wenn der „Mummenschanz" bestimmt war das breite Bild der Zustände des Ancien-Regime zu entrollen, so mußte auf die Kennzeichnung des Schein- und Genußlebens der oberen Gesellschaftsschicht die Schilderung der von dort aus nach unten geübten Wirkungen, sodann die der arbeitenden Klassen, neben ihnen der ohne Arbeit sich durchschmarotzenden Parasiten der Gesellschaft folgen. Von da ab mußte dann die Darstellung ins Große gehen, um von alledem die unerbittlichen Konsequenzen ins Auge zu fassen. — Wie deckt sich damit der Gang der Dichtung?

Wenn es bei diesem ganzen Unternehmen galt, tausendgestaltige Zuständlichkeiten mit einem einzigen markanten Zuge zu kennzeichnen, so mußte von dieser Kunst der stärkste Gebrauch gemacht werden, wo die vergiftende Ansteckung des Volkes durch die frivole Leichtlebigkeit der herrschenden Klasse in Frage kam. Goethe faßt für seine Zeichnung mit Recht die eine Seite, die des Verkehrs der Geschlechter, ins Auge, weil sie am meisten symptomatisch ist für die gesamten sittlichen Lebensverhältnisse. Es blieb ihm dafür der kleinste Raum, und wie konnte er die um sich greifende Korruption furchtbarer erschreckend malen, als indem er die kuppelnde Mutter vorführt, die die eigene Tochter auf den Markt bringt!

Wer wollte etwas vermissen, wenn Goethe die ganze damit sich aufthuende „beliebte Sünde" nur mit einer summarischen Scenarskizze in die Vorstellung ruft. Und doch, welche Prägnanz in den wenigen Worten! Zu der redend eingeführten Mutter mit ihrer sich preisgebenden Tochter gesellen sich „Gespielinnen, jung und schön, ein vertrauliches Geplauder wird laut. Fischer und Vogelsteller mit Netzen, Angel und Leimruten, auch sonstigem Gerät, treten auf, mischen sich unter die schönen Kinder. Wechselseitige Versuche, zu gewinnen, zu fangen, zu entgehen und festzuhalten, geben zu den angenehmsten Dialogen Gelegenheit." Ein geistreicher Regisseur könnte daraus eine pikante Balletscene mit pantomimischem Dialog komponieren; aber wer wollte für die dadurch erforderte Breite die lapidare Kürze des Goetheschen Scenars hingeben?

Goethe hat Wichtigeres zu thun! Schon erscheint die Person der schwer arbeitenden Masse des Volkes auf dem Schauplatz, das Mark und die Kraft des Staates:

„Holzhauer“ treten ein, „ungestüm und ungeschlacht“. Wieder sträubt sich die Feder, zu kommentieren, wo alle Vorzüge der bildlich-symbolischen Darstellung so gewaltig für sich selber sprechen:

Nur Platz! Nur Blöße!
Wir brauchen Räume,
Wir fällen Bäume,
Die krachend schlagen:
Und wenn wir tragen,
Da giebt es Stöße.
Zu unserm Lobe
Bringt dies ins Reine.

Nur „Raum“, nur freie Bewegung verlangt der Arbeitsfreudige für sich, und daß man das Grobe seiner Erscheinung, das Rauhe seines Gebahrens aufrechne als ein notwendiges Opfer, das seine entsagende Hingebung dem Ganzen bringt:

Denn wirkten Grobe
Nicht auch im Lande,
Wie kämen Feine
Für sich zu Stande,
So sehr sie witzten?
Deß seid belehret:
Denn ihr erfröret,
Wenn wir nicht schwitzten.

Stoff genug, um das ganze Für und Wider der Gedanken über den vierten Stand in die lebhafteste Bewegung zu setzen!

Wieder genügt Goethe das eine knappe Bild für den Lichtblick auf die unverwüstliche, gesunde Kraft des Volkes. Seine Aufgabe ist, im Gegenbilde dazu, die in die breiten Massen sich einschleichende Fäulnis zu vergegenwärtigen, welche aus dem verhängnisvollen Bunde der natürlichen schlechten Neigungen mit dem von oben her

wirkenden schlimmen Beispiele und der das Ganze durchdringenden Korruption sich erzeugt.

Wenn er nun die ganze unendlich komplizierte Erscheinung in drei Typen zusammenlegt, so giebt das abermals Veranlassung, ihm nachzudenken und die unglaubliche Schlagkraft seiner Charakteristik zu bewundern. „Pulcinelle“, „Parasiten“ und „Trunkener“ treten auf: sie bedeuten die drei großen Krankheitserscheinungen an dem Körper des verderbten Absolutismus. Erstlich: die leichtsinnige Trägheit, die lässige Gleichgiltigkeit, die müßige Fraubaserei, die sich vereint zur gedankenlosen Narrheit steigern; sodann das Schlimmere, das schmeichelnd und schleichend betrügerische Schmarotzer- und Strebertum; endlich das letzte, das rohe, um alles unbekümmerte, völlige Versinken in die sinnlose Völlerei! Das alles keineswegs etwa eingeschränkt auf die Kennzeichnung der untern Klassen, sondern der pathologische Befund quer hindurch bei allen Ständen.

Und welche Drastik und Feinheit zugleich in der Ausmalung jedes dieser Charaktere! Auch das manieriert Klingende erscheint bei näherer Betrachtung allenthalben als treffend gewählt und begründet. Th. Vischer hat die Bezeichnung der Pulcinelle „täppisch, fast läppisch“ als „höchst geckenhaft“ verurteilt; sie stellt aber die spezifische Mischung von zuversichtlicher Beschränktheit und Albernheit, die Goethe im Sinne hat, vielmehr höchst drastisch vor Augen. So sehen wir diese „Klugen, die nie was trugen“, die „gebückt geborenen Thoren“ behaglich verlachen; und dem meisterlich ausgeführten Pulcinellenbilde fehlt es wahrlich nicht an der Kraft, die verwandten Lebenserscheinungen in ihrer Allgemeinheit wie in ihren Einzelzügen in die Vorstellung zu rufen:

Wir immer müßig,
Pantoffelfüßig
Durch Markt und Gassen
Einher zu laufen,
Gaffend zu stehen,
Uns anzukrähen:
Auf solche Klänge
Durch Drang und Menge
Aalgleich zu schlüpfen,
Gesamt zu hüpfen,
Vereint zu toben.
Ihr mögt uns loben,
Ihr mögt uns schelten,
Wir lassen's gelten.

Da sind die „schmeichelnd-lüsternen" Parasiten andre Männer. Sehr zielbewußt sehen sie in den arbeitenden Klassen, die das Gut schaffen, von welchem sie mühelos zehren, ihre Freunde. Denn was hülfe ihnen ihr Heucheln und „Doppelblasen", ihr Nicken und Bücken und ihre gewundenen Phrasen, mit denen sie Ja und Nein zugleich zu verfechten immer bereit stehen, wenn „Holzhauer und Kohlenträger" nicht das Material lieferten, um für sie die Herdesglut zu entfachen:

Der wahre Schmecker,
Der Tellerlecker,
Er riecht den Braten,
Er ahnet Fische:
Das regt zu Thaten
An Gönners Tische.

Der „Trunkene" endlich schließt den Reigen als der Vertreter des materiellen Genusses, worin jedes andere Interesse völlig ausgelöscht ist, und dessen Erreichung für ihn den Lebenszweck bildet, an die Stelle jeder andern „That" tritt. Denn so lautet höchst bedeutsam der Refrain seines Liedes:

Doch ich trinke, trinke, trinke!
Maskenstöcke, stoßet an!
Wenn es klingt, so ist's gethan!

Und weiter:

Jeder, jedem! So fortan!
Dünkt mich's doch, es sei gethan.

Das Thema ist abgeschlossen, und die Darstellung steht vor einem neuen Wendepunkte. In den oberen Schichten der Gesellschaft war die Verderbnis der Überkultur gezeigt, in den mittleren und unteren die Verderbnis der Trägheit und Roheit, auf der ganzen Linie Entsittlichung: die Frage erhebt sich, wohin wird das führen? Wie inmitten des übermütigen, sorgenlosen und verbrecherischen Treibens die drohenden Schicksalsgewalten still aber unaufhaltsam am Werke sind, war zu erinnern und in erschütterndem Bilde zu verkörpern. Wo konnte der Dichter die Gestalten dazu besser entnehmen als den für alle Zeiten giltigen, großartigen Gebilden, in denen die plastische Phantasie der Griechen den ewig waltenden ethischen Mächten Leben und festbegrenztes Wirken verliehen hatte!

So bildet das Auftreten der Grazien, Parzen und Furien einen neuen, in sich geschlossenen Abschnitt für die Disponierung der ganzen Scene. Für den Übergang dazu hatte Goethe, wieder in strenger Gedankenfolge, das passendste Thema erwählt: die Abspiegelung der herrschenden Zustände in der zeitgenössischen Litteratur. Er hat es nicht ausgeführt, sondern sich auf die von wenigen Versen begleitete Mitteilung des dafür entworfenen Scenars beschränkt. Wer kann ermessen, wie ihm die Ausgestaltung gelungen wäre; aber die Gefahr, vor der er offenbar zurückgeschreckt ist, war groß, der Übermäßigkeit des sich herzudrängenden Stoffes hier zu erliegen, das Interesse abzulenken und zu verwirren, die für

die Gesamtkomposition unbedingt erforderliche Verbindung von Knappheit und Klarheit der Form zu verfehlen. Indem er nur das Scenar gab, hat er diese Erfordernisse, die für ihn wichtigsten, bewahrt.

„Der Herold kündigt verschiedene Poeten an, Naturdichter, Hof- und Rittersänger, zärtliche sowie Enthusiasten. Im Gedräng von Mitwerbern aller Art läßt keiner den andern zum Vortrag kommen."

Nach der Weise der Blumenmasken hätte hier jeder der Genannten seine Eigenart in einigen Strophen zu exponieren gehabt — wobei es ohne einschneidende Ironie und allerlei funkelnde Lichtblitze nicht abgegangen wäre — zu einem Gesamtbilde der konventionellen Poesie und ihrer Gegenströmungen. Einen schlagenden Gedanken hat Goethe wenigstens herausgearbeitet; in diesem Chorus ist für den echten Dichter nur ein Platz, der des „Satirikers", um die Wahrheit zu sagen, die niemand hören mag: „Einer schleicht mit wenigen Worten vorüber:

Satiriker: Wißt ihr, was mich Poeten
Erst recht erfreuen sollte?
Dürft' ich singen und reden,
Was niemand hören wollte."

Es mußte im Weiteren darauf ankommen, den zunehmenden Verfall auch in der Degeneration der Dichtkunst anzuzeigen. Goethe wählte dazu in seiner Weise, das Allgemeine durch die Einzelerscheinung vorzustellen, diejenigen Excentrizitäten, die gerade zur Zeit, als er an dieser Partie der Faustdichtung arbeitete, ihn in dem Frankreich der Julirevolution höchst widrig berührten. Zu Eckermann äußert er sich (am 14. März 1830) über die Vorliebe „für die Behandlung von allerlei Verruchtheiten" bei den zeitgenössischen französischen Poeten, „wo jeder seinen Vor-

gänger an Schreck- und Schauerlichem noch überbieten muß," und über ihre Vorliebe für „Teufel, Hexen und Vampyre."

Bei Stellen wie diese sind nun die Erklärer schnell bei der Hand mit der landläufigen Anklage, die allmählich zur fable convenue geworden ist, daß Goethe, wie man deutlich sehe, diesen ganzen krausen Apparat doch nur in Bewegung gesetzt habe, um solche gelegentlichen Spitzen, Seitenhiebe und Invektiven auf persönliche Gegner anzubringen. Sie vergessen, daß es sich da überall nicht um die Sache selbst, sondern um die Mittel für seine Sache handelt. Seine Bilder nimmt der Dichter von überall her, aus dem grauen Altertum oder vom heutigen und gestrigen Tage, wenn sie ihm nur dienen, das möglichst drastisch zu gestalten, was er im Sinne trägt.

Wenn es nun hier heißt: „Die Nacht- und Grabdichter lassen sich entschuldigen, weil sie soeben im interessantesten Gespräch mit einem frisch erstandenen Vampyren begriffen seien, woraus eine neue Dichtart sich vielleicht entwickeln könne," so ist für das Verständnis des Sinnes die Eckermannsche Notiz entbehrlich; jener einzelne Charakterzug steht überhaupt für die Symptome einer sich zersetzenden Kunst: Sensationslüsternheit, dissolute Phantastik und das Wühlen im Gräßlichen. — Nebenbei bemerkt sei, daß die Wendung „die Nacht- und Grabdichter lassen sich entschuldigen u. s. w." einen Fingerzeig dafür giebt, welcherlei Mittel Goethe für die unumgängliche Verkürzung in der Behandlung des überquellenden Stoffes zu verwenden gedachte. — Dieses äußerliche Motiv aber dient ihm zugleich für die Überleitung zu der zweiten großen Hauptgruppe der Scene:

„Der Herold muß es gelten lassen und ruft indessen

die griechische Mythologie hervor, die selbst in moderner Maske weder Charakter noch Gefälliges verliert."

Eine überraschende und erschütternde Wendung bereitet die unscheinbare Ankündigung vor. Gewiß, die „Grazien" herrschen in dieser überfeinerten Gesellschaft nicht bloß durch Gefälligkeit der Sitte, Glätte des Tons, sondern auch die wirkliche Anmut gilt hier als das oberste Gesetz für den gegenseitigen Verkehr, so sehr, daß die meisterliche Übung der zierlich-geistreich-verbindlichen Form gar leicht den Mangel des Wesens ersetzen muß; was alles den Schein gesicherter Dauer behaupten mag, so lange diese abgesonderte Welt in ihren vermeintlich gesicherten Schranken vor heftiger Erschütterung bewahrt bleibt. So verkünden also die „Grazien" ihre freundlichen Gebote nach ihrem Amte, wie Goethe bei Seneca und Lucian es ihnen zugeteilt fand:

Aglaja: Anmut bringen wir ins Leben;
Leget Anmut in das Geben.
Hegemone: Leget Anmut ins Empfangen,
Lieblich ist's, den Wunsch erlangen.
Euphrosyne: Und in stiller Tage Schranken
Höchst anmutig sei das Danken.

Sogleich aber richtet sich gegen die trügliche Täuschung dieser sorglos heitern Scheinwelt in dem Spruch der Parzen riesengroß das Verhängnis auf. Seltsam, daß es der Aufmerksamkeit aller Erklärer entgangen ist, welche furchtbar gewaltige Wirkung Goethe an dieser Stelle mit dem einfachen Mittel erreicht, daß er die Parzen ihre Rollen vertauschen läßt. Sie begnügen sich einfach auf die Abweichung als auf eine Unregelmäßigkeit hinzuweisen ohne die Würdigung der abgrundtiefen, wahrhaft tragischen Ironie, die der geniale Dichter mit dieser einen Wendung erreicht, und die nun in einem jeden Wort der folgenden

zehn Strophen anwachsend immer erschütternder hervorbricht.

Was hat es denn zu bedeuten, daß „Atropos“, die Unabwendbare, die den Lebensfaden abschneidet, „diesmal,“ das heißt also doch innerhalb dieser Anschauungs- und Lebenskreise, ihr Amt hat abgeben sollen, daß sie sich vielmehr bemühe den Lebensfaden, dem eine ungestörte Dauer verliehen sei, möglichst glatt und fein zu spinnen? Daß zum Zeichen dessen der Spinnerin Klotho die unerbittliche Schere vertraut ist, deren unliebsames Walten für diese Privilegierten damit außer Kurs gesetzt ist, so daß für ihr üppiges Schwärmen die Schicksalsgesetze sistiert, die unbequeme Furcht vor ihnen aus der Welt geschafft ist? Was anders kann das bedeuten als die schlagende, schneidend ironische Charakteristik des Übermuts, der Verblendung der Gesellschaft des Ancien-Regime, die wie ein greller Blitz bis in ihre innersten Winkel hineinleuchtet! Welche Symbolik! Wie einfach ihre Mittel, wie treffsicher ihre Wirkung!

Mit dem Nachdruck eines großartigen ethischen und geschichtsphilosophischen Pathos reden die tiefsinnigen Sprüche der Parzen zu uns:

Atropos: Mich, die Älteste, zum Spinnen
Hat man diesmal eingeladen;
Viel zu denken, viel zu sinnen
Giebt's beim zarten Lebensfaden.

Daß er euch gelenk und weich sei,
Wußt' ich feinsten Flachs zu sichten;
Daß er glatt und schlank und gleich sei,
Wird der kluge Finger schlichten.

Wahrlich! es schien, als ob die das Schicksal spinnende Weltgeschichte alle ihre Mühe einzig darauf gewendet hatte,

daß sie alle vorhandenen Kräfte einzig in den Dienst dieses höchsten Zwecks stellte, das Kunstwerk jener fein geglätteten, vornehmen Gesellschafts-Existenz zu schaffen und vor jeder möglichen Beschädigung zu bewahren. So wenigstens erschien ihr das Bild der Weltordnung. Doch schon erhebt Atropos ihren Warnruf:

> Wolltet ihr bei Lust und Tänzen
> Allzu üppig euch erweisen,
> Denkt an dieses Fadens Grenzen!
> Hütet euch! Er möchte reißen.

Vergebens! Sie wird die frivole, für Furcht und Mitleid gleich unempfängliche, Sicherheit nicht erschüttern, die sich über dem Verhängnis wähnt, an ein Ende nicht denken mag, die es nun einmal für ausgemacht annehmen will, daß die häßliche „Schere der Alten" für sie nicht gehandhabt werde. In solchem Gefühl der sich in sich selbst gegen jede Mahnung bestärkenden Verblendnis müssen die von Klotho gesprochenen Strophen verstanden werden, deren schmeichelnde Ironie, so aufgefaßt, unmittelbar zu der Erhabenheit der Schlußstrophen hinüberleitet:

> Klotho: Wißt, in diesen letzten Tagen
> Ward die Schere mir vertraut;
> Denn man war von dem Betragen
> Unsrer Alten nicht erbaut.
>
> Zerrt unnützeste Gespinnste
> Lange sie an Licht und Luft,
> Hoffnung herrlichster Gewinnste
> Schleppt sie schneidend zu der Gruft.

Natürlich ist auch diese Strophe ironisch gemeint und, ebenso wie die folgende, wenn Klotho in ihrem bisherigen Walten sich des Irrtums zeiht, als das perverse Urteil kennzeichnend zu verstehen, das die Geschicke meistern möchte:

Doch auch ich im Jugendwalten
Irrte mich schon hundertmal;
Heute mich im Zaum zu halten,
Schere steckt im Futteral.

Und so bin ich gern gebunden,
Blicke freundlich diesem Ort;
Ihr in diesen freien Stunden
Schwärmt nur immer fort und fort!

Dagegen erhebt mit dem furchtbaren Ernst des langsam aber unaufhaltbar herannahenden Gerichtes sich die Ordnerin des geschichtlichen Vollzuges, sie, die die gesponnenen Fäden auf ihre Weife windet:

Lachesis: Mir, die ich allein verständig,
Blieb das Ordnen zugeteilt;
Meine Weife, stets lebendig,
Hat noch nie sich übereilt.

Fäden kommen, Fäden weifen,
Jeden lenk' ich seine Bahn,
Keinen lass' ich überschweifen,
Füg' er sich im Kreis heran.

Könnt' ich einmal mich vergessen,
Wär' es um die Welt mir bang;
Stunden zählen, Jahre messen,
Und der Weber nimmt den Strang.

Wohl kaum unabsichtlich gemahnt das Bild vom „Weber" hier an die gewaltigen Verse des Erdgeistes im ersten Teile:

Geburt und Grab,
Ein ewiges Meer,
Ein wechselnd Weben,
Ein glühend Leben.
So schaff' ich am sausenden Webstuhl der Zeit
Und wirke der Gottheit lebendiges Kleid.

Auf dieser Höhe, von wo der Blick sich auf die drohend emporsteigende Katastrophe heftet, erhält sich die Darstellung auch im Folgenden, wo in dem Auftreten der Furien ganz ähnliche Kunstmittel und mit der gleichen Kraft angewendet werden wie bei dem der Parzen. Goethe verleiht den furchtbaren Rachegöttinnen die reizvollste Gestalt, nicht wie man gemeint hat, weil es das Fest des Kaisers doch so verlange, noch aus irgend welchen antiquarischen Gründen. Man hat auch hier die tiefere, höchst geistreiche Absicht des Dichters sich entgehn lassen, die glänzende Außenseite als die Hülle der Verderbnis aufzuzeigen, also gerade die bestrickende Anmut der Erscheinung als die Hegerin der tödlich zerstörenden Elemente. In bildlicher Prägnanz den Teil für das Ganze eintreten lassend, zeigt er die Vergiftung, den inneren Zerfall der Gesellschaft an der Stelle, wo sie in der That in ihren schlimmsten Symptomen erscheinen, um von da nach überall hin sich auszubreiten: auf dem Gebiete des Liebesverkehrs und der Ehe. Die Maske des anmutig Lockenden für das unheilbar Verderbliche wirkt hier doppelt bedeutsam und erschütternd.

Die Einführung der „Furien" durch den Herold bestätigt diese Deutung in jedem Wort:

Die jetzo kommen, werdet ihr nicht kennen,
Wärt ihr noch so gelehrt in alten Schriften:
Sie anzusehen, die so viel Übel stiften,
Ihr würdet sie willkommne Gäste nennen.

Die Furien sind es, niemand wird uns glauben,
Hübsch, wohlgestaltet, freundlich, jung von Jahren:
Laßt euch mit ihnen ein, ihr sollt erfahren,
Wie schlangenhaft verletzen solche Tauben.

Zwar sind sie tückisch, doch am heut'gen Tage,
Wo jeder Narr sich rühmet seiner Mängel,
Auch sie verlangen nicht den Ruhm als Engel,
Bekennen sich als Stadt- und Landesplage.

So erscheint denn sogleich in völlig unverfänglicher, ja freundlicher Gestalt die erste dieser „Stadt- und Landplagen", die scheele Mißgunst, die zischelnde, boshafte Verleumdung, der unheilsäende Haß: „Alekto."

Was hilft es euch? Ihr werdet uns vertrauen:
Denn wir sind hübsch und jung und Schmeichelkätzchen.
Hat einer unter Euch ein Liebe Schätzchen,
Wir werden ihm so lang die Ohren krauen,

Bis wir ihm sagen dürfen, Aug' in Auge:
Daß sie zugleich auch dem und jenem winke,
Im Kopfe dumm, im Rücken krumm, und hinke,
Und, wenn sie seine Braut ist, garnichts tauge.

So wissen wir die Braut auch zu bedrängen:
Es hat sogar der Freund vor wenig Wochen
Verächtliches von ihr zu der gesprochen!
Versöhnt man sich, so bleibt doch etwas hängen.

Noch verderblicher setzt auf dem Boden des alle Sitte hütenden Ehebundes „Megära" das Furienwerk fort, der „hadernde Neid", der kein Glück erblicken kann, ohne es zu zerstören, für das eigene Wertvollste blind macht und die dämonisch verwirrte Begierde an das fremde Unwürdigste kettet. Als ihren getreuen Helfer führt sie den „Verderber des Menschenvolks in Paaren" herbei: „Asmodi", welchem, nach dem im Buche Tobias erzählten Vorgange, die Tradition die Verführung und die Erwürgung der Unzüchtigen zuschreibt, besonders der Eheschänder.

Megära: Das ist nur Spaß! Denn sind sie erst verbunden,
Ich nehm' es auf und weiß in allen Fällen

Das schönste Glück durch Grille zu vergällen;
Der Mensch ist ungleich, ungleich sind die Stunden.

Und niemand hat Erwünschtes fest in Armen,
Der sich nicht nach Erwünschterm thöricht sehnte,
Vom höchsten Glück, woran er sich gewöhnte;
Die Sonne flieht er, will den Frost erwarmen.

Mit diesem allem weiß ich zu gebahren,
Und führe her Asmodi, den Getreuen,
Zur rechten Zeit Unsel'ges auszustreuen,
Verderbe so das Menschenvolk in Paaren.

Das ist die Stelle, wo auch in die Konvenienz der an vollkommene Selbstbeherrschung gewöhnten Hofkreise die rücksichtslose Gewaltthat hereinbricht, die „Mordrache", „*Tisiphone*":

Gift und Dolch, statt böser Zungen,
Misch' ich, schärf' ich dem Verräter;
Liebst du andre, früher, später
Hat Verderben dich durchdrungen.

Muß der Augenblicke Süßtes
Sich zu Gift und Galle wandeln!
Hier kein Markten, hier kein Handeln,
Wie er es beging', er büßt es.

Singe keiner vom Vergeben!
Felsen klag' ich meine Sache;
Echo! horch! erwidert: Rache!
Und wer wechselt soll nicht leben.

Die *Schilderung der Gesellschaftszustände*, die Aufgabe, die der Dichter sich zunächst gestellt hatte, ist beendet. Das zweite große Thema mußte nun die Entrollung der *inneren, im besondern der wirtschaftlichen Verhältnisse* sein, denn das ist der Schauplatz auf welchem die trügerischen Heilungsprojekte des Mephistopheles zur Ausführung gelangen sollen.

Abermals sah Goethe sich dabei vor die allergrößten Schwierigkeiten gestellt, zu deren Überwindung er denn auch nicht vor dem äußersten Mittel zurückschreckte, dessen er sich in solchen Fällen zu bedienen pflegt. Wo ihn die traditionellen Symbole völlig im Stiche lassen und er für die Allegorisierung höchst komplizierter Vorstellungen zu ganz neuen Erfindungen greifen muß, die, der unmittelbaren Erfassung sich versagend, gar zu hohe Anforderungen an das Deutungsvermögen stellen würden, da fügt er ihnen offen die Erklärung bei, „zeigt uns den Schlüssel" selbst an. Dennoch bleibt genug zu bemerken und zu deuten, denn dem Verständnis wird durch jene Anzeigen ja doch nur die Richtung gewiesen. Man kann nicht sagen, daß die Erklärung dieses Amtes genügend gewaltet hat, denn sie ist bei dem Allgemeinsten stehen geblieben; der Aufgabe, die hier die dringendste ist, jeder der äußern Veranstaltungen in den allegorisch-symbolischen Vorgängen den völlig erschöpfenden Sinn abzugewinnen — und zwar je seltsamer sie erscheinen desto sorgfältiger, denn grade sie verraten des Dichters eigentümlichste Gedanken — ist sie nicht gerecht geworden.

Für alles was in der großen Scene noch zu folgen hat, bedurfte Goethe der Vorstellung des Staates als solchen, seiner Raison, seines Getriebes, denn innerhalb dieses soll sich die bevorstehende Aktion ereignen. Daß nun der hereingeführte Elefant der Staat ist, daß die Klugheit ihn regiert, daß Furcht und Hoffnung ihm gefesselt zur Seite gehn, sagt uns Goethe selbst. Aber es fehlte für alle diese Anordnungen, für alles was er die Personen thun und sagen läßt, durchaus der adäquate, zwanglos und überzeugend sich mitteilende Sinn, wenn man sich mit diesem allgemeinen Aufschluß begnügen sollte. Hier

hat vielmehr die aufhorchende, ganz den Intentionen des Dichters sich hingebende Thätigkeit des Lesers erst recht einzusetzen.

Zunächst: was bestimmt die Wahl grade dieser Symbole? Hatte Goethe der Erscheinung des „Staates" keine andre charakteristische Eigenschaft abzugewinnen gewußt als das kolossale seiner Erscheinung? Freilich eines organisch gegliederten Kolosses, der einem eigenen Willen nicht folgt, sondern sich von feiner, kluger Hand willenlos regieren läßt? Die Frage, die der Dichter doch so nahe legt, braucht nur gestellt zu werden, um sich sofort selbst zu beantworten. Gewiß sind das sehr kennzeichnende Symbole, aber nicht für den Staat überhaupt, sondern für eine bestimmte Form desselben: für den absoluten Staat!

Ihr seht, wie sich ein Berg herangedrängt,
Mit bunten Teppichen die Weichen stolz behängt;
Ein Haupt mit langen Zähnen, Schlangenrüssel,
Geheimnisvoll, doch zeig' ich euch den Schlüssel.
Im Nacken sitzt ihm zierlich zarte Frau,
Mit feinem Stäbchen lenkt sie ihn genau.

Was fehlte da zu dem Bilde des absoluten Staates mit der imponierenden, prächtigen Größe seiner Erscheinung, der organischen Beweglichkeit seiner Kraft, seiner Machtmittel, das alles in die Leitung durch einen einzigen Willen gegeben: die Verkörperung der für alles fürsorgenden, für alles einstehenden Raison d'état! Wie wichtig, wie unbedingt notwendig es aber ist, dem Sinn des Dichters so genau zu folgen, zeigen die nun weiter sich anschließenden Bilder, welche ohne jene Voraussetzung völlig stumpf, ja unzutreffend würden und also unverständlich blieben.

Die andre droben stehend, herrlich-hehr,
Umgibt ein Glanz, der blendet mich zu sehr.
Zur Seite gehn gekettet edle Frauen,

Die eine bang, die andre froh zu schauen,
Die eine wünscht, die andre fühlt sich frei,
Verkünde jede, wer sie sei.

Der Dichter sagt uns, daß die beiden gefetteten edlen Frauen Furcht und Hoffnung seien, die oben stehende blendende Erscheinung Viktoria. Aber wie? Die „edlen" Frauen in Ketten? und die eine, wie wir sogleich erfahren, von niedriger Angst fast bis zur Geistesverwirrung gequält, die andere ihrer Fesseln „froh", ja in den unwürdigen Banden sich „frei", im erwünschtesten Behagen fühlend? Und diese letztere ein Bild der edlen Hoffnung? So viel neue Züge, so viel fremdere Rätsel, wenn nicht grade in dem Spiel der vereinten Gegensätze Goethes Absicht sich offenbarte! Die „edle Treiberin, Trösterin, Hoffnung" und die „edle", echte Furcht, das heißt, das Gegenstück des gedankenlosen Leichtsinns und der thörichten Sicherheit, in der That die Begleiterinnen eines gesunden Staatslebens, sie werden von der „zierlich-zarten" Leiterin des Kolosses, der „Klugheit", als „zwei der größten Menschenfeinde" bezeichnet, von denen sie die Gemeinde „befreit" habe: „Ihr seid gerettet!" Wie hat man die handgreifliche Ironie übersehen können, die in dieser Art von „Staatsrettung" gelegen ist? Es ist die intensivste Verurteilung des Absolutismus, die wir vor uns haben. Der freie Staat überläßt in seiner inneren Organisation dem Bürger selbst die Sorge für sich und giebt ihm die Mittel der Abwehr in seine Hand, er macht ihn vorsichtig, behutsam, stellt ihn auf die Wacht, aber er macht ihn frei von sklavischer Angst; und freie Bahn giebt er ihm für sein Handeln, er „entfesselt" seine Kräfte und eröffnet ihm damit die „edle Hoffnung" auf ein „frohes" Gedeihen, weit verschieden von dem kindischen

Optimismus der in Banden gegängelten Bequemlichkeit, die „in sorgenfreiem Leben“, stets „erstrebend“ sich die guten Gaben von irgend woher in den Schoß fallen läßt: „sicherlich, es muß das Beste irgendwo zu finden sein!“ Dagegen ist das grade die „feine Klugheit“ des Absolutismus, daß er die Menschen bei ihrer Furcht packt, dieser Bangigkeit seine Fesseln anlegt und die Entwürdigten, der Kraft und Wehr Beraubten, in beständiger, entwürdigender Angst erhält. Indem er sie aber so von „ihrer größten Feindin“, der Furcht vor Gefährdung, großmütig befreit, enthebt er sie zugleich fürsorglich auch der Gefährdung durch ihre zweite große Feindin, die leicht täuschende Zuversicht des auf sich selbst gewiesenen Handelns. Er schützt sie vor jedem Risiko, indem er ihnen die Fesseln einer alles klüglich voraussehenden Bevormundung anlegt, und zwar mit dem „blendenden“ Erfolge — um so blendender, weil er, unverständlich den Untenstehenden, wie in überirdischem Glanze auf sie herabstrahlt —, daß die väterlich Beschirmten sich höchst vergnügt und „frei in ihren Fesseln“ fühlen und, wenn sie auch gelegentlich „sich nicht sonderlich behagen“, so doch zufrieden sind, daß man den Gefügigen die edle Freiheit läßt, sich nach Gefallen zu vergnügen. Die edle Hoffnung depraviert zur Streberin nach mühelosem Genusse! Um so feiner und treffender aber ist diese ganze ergreifende Schilderung der entsittlichenden Wirkungen des absolutistischen Staates, als es an der Würdigung seiner immerhin bedeutenden, ja in manchem Betracht glänzenden Leistungen bei aller Ironie keineswegs mangelt. Nur hüte man sich, die letztere auch nur einen Augenblick aus dem Auge zu lassen. Denn, wenn die hier „in Glanz und Glorie“ thronende „Viktoria“ die Göttin aller Thätigkeiten“ genannt wird, so ist das

doch wieder eine ironische Kritik der absolutistischen Staats-klugheit, die nur den unmittelbaren Erfolg kultiviert, statt die ihn verbürgenden Kräfte sich entfalten zu lassen. —

Und nun mögen die Goetheschen Verse für sich selber sprechen, ob ihnen im Vorstehenden das Geringste „unter-gelegt“ ist, ob nicht vielmehr jede abstrakte Umschreibung hinter ihrer bildlichen Kraft weit zurückbleiben muß!

Furcht.
Dunstige Fackeln, Lampen, Lichter
Dämmern durchs verworrne Fest,
Zwischen diese Truggesichter
Bannt mich ach die Kette fest.

Fort, ihr lächerlichen Lacher!
Euer Grinsen gibt Verdacht:
Alle meine Widersacher
Drängen mich in dieser Nacht.

Hier! ein Freund ist Feind geworden,
Seine Maske kenn' ich schon:
Jener wollte mich ermorden,
Nun entdeckt schleicht er davon.

Ach, wie gern in jeder Richtung
Flöh' ich in die Welt hinaus:
Doch von drüben droht Vernichtung,
Hält mich zwischen Dunst und Graus.

Hoffnung.
Seid gegrüßt, ihr lieben Schwestern!
Habt ihr euch schon heut und gestern
In Vermummungen gefallen,
Weiß ich doch gewiß von allen
Morgen wollt ihr euch enthüllen.
Und wenn wir bei Fackelscheine
Uns nicht sonderlich behagen,
Werden wir in heitern Tagen
Ganz nach unserm eignen Willen,
Bald gesellig, bald alleine
Frei durch schöne Fluren wandeln,
Nach Belieben ruhn und handeln

Und in sorgenfreiem Leben
Nie entbehren, stets erstreben.
Überall willkommne Gäste,
Treten wir getrost hinein:
Sicherlich, es muß das Beste
Irgendwo zu finden sein.

Klugheit. Zwei der größten Menschenfeinde,
Furcht und Hoffnung, angekettet,
Halt' ich ab von der Gemeinde:
Platz gemacht! ihr seid gerettet.

Den lebendigen Kolossen
Führ' ich, seht ihr, thurmbeladen,
Und er wandelt unverdrossen
Schritt vor Schritt auf steilen Pfaden.

Droben aber auf der Zinne
Jene Göttin mit behenden
Breiten Flügeln, zum Gewinne
Allerseits sich hinzuwenden.

Rings umgiebt sie Glanz und Glorie,
Leuchtend fern nach allen Seiten;
Und sie nennet sich Viktorie,
Göttin aller Thätigkeiten.

Der geistreiche Sarkasmus der folgenden Maskenerscheinung und des daran sich schließenden Vorganges erklärt sich selbst, aber auch er erhält auf dem durch die aufmerksame Betrachtung des Gedichtes gewonnenen Hintergrunde eine sehr verschärfte Bedeutung. Die Doppelmaske, die sich so charakteristisch aus dem Typus der giftigen Schmähsucht, dem Thersites des homerischen Liedes, und der Verkörperung der lästernden Krittelei, dem Alexandriner Zoilus, den die Alten die „Homergeißel" nannten, zusammensetzt, „Zoilo-Thersites" repräsentiert aufs treffendste die hämische Verkleinerungssucht, die

boshafte Herabwürdigung, wie sie freilich überall und immer sich an jede hervorragende Leistung heftet, wie sie aber nirgends üppiger gedeiht und schlimmere Wirkung übt als an ihrer Brutstätte, dem jede, auch die berechtigte Kritik ausschließenden Absolutismus. So gilt allerdings seine köstliche Selbstschilderung für alle Zeiten:

Hu! Hu! da komm' ich eben recht,
Ich schelt' euch allzusammen schlecht!
Doch was ich mir zum Ziel ersah,
Ist oben Frau Viktoria.
Mit ihrem weißen Flügelpaar,
Sie dünkt sich wohl, sie sei ein Aar,
Und wo sie sich nur hingewandt,
Gehör' ihr alles Volk und Land;
Doch, wo was Rühmliches gelingt,
Es mich sogleich in Harnisch bringt.
Das Tiefe hoch, das Hohe tief,
Das Schiefe grad, das Grade schief,
Das ganz allein macht mich gesund,
So will ich's auf dem Erdenrund.

Aber wenn diese in den Erbfehlern der Menschennatur wurzelnden Schädigungen in gesunden Zuständen abgeschwächt, zum mindesten leichter überwunden werden, so entwickeln sie in dem erkrankten Staatsorganismus sich zu chronischen, schleichenden und unausrottbaren Übeln. Vergebens die entrüsteten Versuche, sie mit dem „frommen Stabe" der Polizeigewalt zu vernichten! Sie nehmen tausend Gestalten an und finden tausend Mittel und Wege, im Verborgenen fortzuwuchern, um mit lähmender Beunruhigung, mit drohendem Schrecken die Gemüter zu bannen. Welch ein geniales Bild, wie sich aus dem zu Boden geschlagenen Zoilo-Thersites das Zwillingspaar der Otter und der Fledermaus entwickelt, die Symbole der giftigen Lüge und der vagen Verdächtigung, die sich ziel-

bewußt zu dem „gespenstisch" alle Verhältnisse durchsetzenden bangen Pessimismus vereinen! Unübertrefflich in jedem Momente des in gedrungenster Kürze sich entrollenden Vorganges die Bedeutungskraft und die Stimmungsgewalt, die wiederklingt aus dem „Gemurmel" der geängstigten Menge, das mit ganz besonders starker Wirkung hier wieder einsetzt!

Herold. So treffe dich, du Lumpenhund,
Des frommen Stabes Meisterstreich!
Da krümm' und winde dich sogleich! —
Wie sich die Doppelzwerggestalt
So schnell zum ekeln Klumpen ballt!
Doch Wunder! — Klumpen wird zum Ei,
Das bläht sich auf und platzt entzwei.
Nun fällt ein Zwillingspaar heraus,
Die Otter und die Fledermaus:
Die eine fort im Staube kriecht,
Die andere schwarz zur Decke fliegt:
Sie eilen draußen zum Verein:
Da möcht' ich nicht der Dritte sein.

An dem einen Beispiel ließe sich eine Studie über die Goethesche Symbolik anstellen zur Erläuterung seines Wortes von der unendlichen Kraft und der unbegrenzten Anwendbarkeit eines gut gewählten Bildes. — Dazu dann das „Gemurmel" der Menge; die Einen noch wohlgemut:

Frisch! dahinten tanzt man schon —

und die Andern:

Nein! Ich wollt', ich wär' davon —
Fühlst du, wie uns das umflicht,
Das gespenstische Gezücht? —
Saust es mir doch übers Haar —
Ward ich's doch am Fuß gewahr —
Keiner ist von uns verletzt —
Alle doch in Furcht gesetzt —
Ganz verdorben ist der Spaß
Und die Bestien wollten das.

So ist nun alles vorbereitet für die Hauptaktion. Der Herold kündet das Erscheinen des Plutus an mit seinem prächtigen Viergespann und mit seinem reichen, bunten Gefolge. Der Boden ist geschaffen für die Darstellung der höchst komplizierten wirtschaftlichen Verhältnisse und Vorgänge, die als die wichtigsten, an letzter Stelle entscheidenden Goethe sich für das Eingreifen seines Faust ausersehen hatte.

Diese ganz neu einsetzende Handlung, wie in dem großartigen Gemälde der Dichter die höchsten Gesichtspunkte politischer und kulturhistorischer Betrachtung ins Auge faßt, wie er Licht und Schatten, die positiven und die negativen Züge der auf diesem weiten Schauplatz in ewiger Thätigkeit und in ewigem Ringen sich entfaltenden Kräfte, kunstvoll zu verteilen und mit tiefdringender Einsicht zu verweben versteht, wie er damit in der überraschendsten Weise zugleich den Fortschritt der eigentlichen Handlung seiner Faustfabel nach zwei Seiten hin zu verbinden weiß — den vorläufigen Abschluß von Fausts staatsmännischem Debut an dem seinem Ruin entgegeneilenden Kaiserhof und Fausts Hinwendung zu ganz neuen, höchsten Zielen — das alles erfordert in seinem überquellenden Reichtum eine gesonderte Erforschung.

IV.

Mummenschanz.

V. 882—1371.

Ein prächtiger Wagen, mit vier geflügelten Drachen bespannt, braust dämonisch heran, ohne doch die Menge zu teilen, ein funkelndes Scheinbild, wie von magischer Laterne ausstrahlend, dennoch körperlich, denn es trägt den Faust in der Maske des Plutus, des Gottes des Reichtums; ein anmutiger halbwüchsiger Knabe lenkt das Viergespann, hintenauf steht Mephistopheles in der Maske des Geizes.

Dem Herold ist die Zauber-Erscheinung fremd, er vermag sie nicht erklärend einzuführen; mit andern Worten: der Dichter übernimmt es abermals, für die von ihm geschaffenen allegorischen Gestalten die Deutung direkt auszusprechen; geistreich kleidet er den Aufschluß in eine höchst lebendig anschauliche Wechselrede zwischen dem Herold und dem „Knaben Wagenlenker".

Schon die seltsam und bedeutend ergriffene Ankündigung des Herolds bereitet auf das Wichtigste vor.

> Seit mir sind bei Maskeraden
> Heroldspflichten aufgeladen,
> Wach' ich ernstlich an der Pforte,

Daß euch hier am lustigen Orte
Nichts Verderbliches erschleiche;
Weder wanke, weder weiche.
Doch ich fürchte, durch die Fenster
Ziehen lustige Gespenster,
Und von Spuk und Zaubereien
Wüßt' ich euch nicht zu befreien.
Machte sich der Zwerg verdächtig,
Nun dort hinten strömt es mächtig.
Die Bedeutung der Gestalten
Möcht' ich amtsgemäß entfalten.
Aber was nicht zu begreifen,
Wüßt' ich auch nicht zu erklären,
Helfet alle mich belehren!
Seht ihrs durch die Menge schweifen?
Vierbespannt ein prächtiger Wagen
Wird durch alles durchgetragen;
Doch er theilet nicht die Menge,
Nirgend seh' ich ein Gedränge;
Farbig glitzert's in der Ferne,
Irrend leuchten bunte Sterne,
Wie von magischer Laterne,
Schnaubt heran mit Sturmgewalt.
Platz gemacht! Mich schaudert's!

Es handelt sich in dieser Symbolik nicht um Begriffe, die man erklären kann, sondern um Ideen, die als Ergebnis der Erscheinungen, als „Resultat der Erfahrung“ sich der geistigen Anschauung darstellen, sichtbar und mächtig wirksam in der Körperwelt der Ereignisse, dennoch unkörperlich, wie mit Geistergewalt sie überall durchdringend und bewegend. Nicht „den Reichtum“ schildert uns die folgende Scene, sondern seine tief innerlich erfaßte „Erscheinung“, sein Wesen, seine Herkunft und Verwandtschaft, nicht ökonomisch, sondern psychologisch betrachtet, sein Wirken und Walten in den menschlichen Dingen. Sogleich springt die hochbedeutsame Rolle in

die Augen, die Goethe für die Exponierung des Ganzen dem „Knaben Wagenlenker“ zugeteilt hat. „Bin die Verschwendung, bin die Poesie“ läßt er ihn sich selbst bezeichnen, wobei die paradoxe Gleichsetzung des doch wesentlich Ungleichartigen vortrefflich dient, die Meinung des Dichters kenntlich zu machen. In einem Gespräch mit Eckermann (20. Dezember 1829) erklärt sich Goethe noch näher: „Daß in der Maske des Plutus der Faust steckt, und in der Maske des Geizes der Mephistopheles, werden Sie gemerkt haben. Wer aber ist der Knabe Lenker?“ Ich zauderte und wußte nicht zu antworten. „Es ist der Euphorion!“ sagte Goethe. „Wie kann aber dieser,“ fragte ich, „schon hier im Karneval erscheinen, da er doch erst im dritten Akt geboren wird?“ „Der Euphorion,“ antwortete Goethe, „ist kein menschliches, sondern nur ein allegorisches Wesen. Es ist in ihm die Poesie personificiert, die an keine Zeit, an keinen Ort und an keine Person gebunden ist. Derselbige Geist, dem es später beliebt, Euphorion zu sein, erscheint jetzt als Knabe Lenker, und er ist darin den Gespenstern ähnlich, die überall gegenwärtig sein und zu jeder Stunde hervortreten können.“

Was soll es nun, daß die „Poesie“ von der Seite her, wo sie der „Verschwendung“ gleichgesetzt wird, zum „Lenker“ gemacht wird für die Erscheinung des „Reichtums“, der mit sicherer Hand dem sich willig fügenden Drachengespann gebietet?

Halt!

Rosse, hemmet eure Flügel,
Fühlet den gewohnten Zügel,
Meistert euch, wie ich euch meistre,
Rauschet hin, wenn ich begeistre —

In einer ganz originellen Weise erfaßt Goethe das

Wesen des Reichtums nach seinem Urgrunde. Das Streben nach Besitz, die Triebfeder der wirtschaftlichen Entwickelung, ist zunächst auf die Befriedigung des Bedürfnisses gerichtet. Darüber hinaus bleibt es nach zwei Richtungen wirksam: negativ als Habsucht, die sich zum Geize steigert, zu ewiger Unfruchtbarkeit verurteilt, weil die auf die Mehrung des Erwerbs gerichtete Phantasie immer nur den Erwerb um seiner selbst willen verfolgt, und sogar höchst verderblich, weil sie in solcher Öde ihn den niedrigsten Trieben dienstbar macht; — oder positiv — und diese Richtung faßt Goethe zuerst und vornehmlich ins Auge — wenn die Liebe zum Besitz „geleitet“ wird von einer fruchtbaren Phantasie. In der glücklich durch die herzuströmenden Mittel gewonnenen Muße vermag sie die frei gewordenen Kräfte zu einem „verschwenderisch“ reichen Spiel bis ins Grenzenlose zu verwenden: unendlich segensreich für die nach wahrer Freude lechzende Menschheit, aber auch höchst gefährlich für die Getäuschten, die statt ihrer die kurze Augenblickslust des Sinnengenusses sich vorspiegeln. Die „Verschwendung“ erfaßt Goethe im Doppelsinn, als die jenseits des Nutzens in freiem Spiel sich bethätigende fröhliche Verwendung der Kräfte zur Erschaffung der Ideal-Welt der Kunst — der „Poesie“ im weitesten Sinne — und als die Vergeudung dieser gleichsam überschüssigen Kräfte zur Erzeugung aller Trugphantome der irregeleiteten Begierde.

So konnte Goethe mit vollem Recht seinen „Knaben Lenker“ als den Gebieter über die gewaltigen Kräfte des Reichtums darstellen, der sie zum „rauschenden Fluge begeistert“ oder in neckender Täuschung das Blendwerk seiner Gaben unter die begehrliche Menge ausstreut. Welcher Tiefsinn seiner Bildkraft!

Freilich erforderte die Bedeutsamkeit der Bilder umfängliche und sorgfältige Einführung, für die der Dichter unbekümmert um die dramatische Illusion zu dem einfachsten und direktesten Mittel greift. In der sich entspinnenden Wechselrede giebt der Herold die Beschreibung der Gestalten, der Knabe die Deutung. Wie köstlich schimmert jener Doppelsinn durch das Gemälde der heitern Pracht des in verführerisch lockender Schönheit erstrahlenden Knaben, wie würdig-ernst, wie freundlich-edel erscheint das Bild des Plutus! Nur die Richtung des Verständnisses kann die Interpretation hier für das Dichterwort zu weisen sich begnügen, das dem sich anschmiegenden Empfinden in seinen Einzelheiten unerschöpflich ist.

Das kunstvoll neckische Redespiel, das durch seine Ideenfülle für die Durchbrechung des Rahmens der Handlung reichlich entschädigt, wird durch den Knaben Wagenlenker eröffnet:

Schaut umher wie sie sich mehren
Die Bewundrer, Kreis' um Kreise.
Herold, auf! nach deiner Weise,
Ehe wir von euch entfliehen,
Uns zu schildern, uns zu nennen:
Denn wir sind Allegorien
Und so solltest Du uns kennen.

Herold. Wüßte nicht dich zu benennen,
Eher könnt' ich Dich beschreiben.

Knabe Lenker. So probir's!

Herold. Man muß gestehn:
Erstlich bist du jung und schön,
Halbwüchsiger Knabe bist du: doch die Frauen,
Sie möchten dich ganz ausgewachsen schauen.

Die Wendung ist bezeichnend für den leichten Schein, die gleichsam immaterielle Natur der Poesie, die das Leiden-

schaftsbedürfnis immer wieder so gern zur Wirklichkeit vergröbert —

Du scheinest mir ein künftiger Sponsierer,
Recht so von Haus aus ein Verführer.

Knabe Lenker. Das läßt sich hören! fahre fort,
Erfinde dir des Rätsels heitres Wort!

Herold. Der Augen schwarzer Blitz, die Nacht der Locken
Erheitert von juwelnem Band!
Und welch ein zierliches Gewand
Fließt dir von Schultern zu den Socken,
Mit Purpursaum und Glitzertand!
Man könnte dich ein Mädchen schelten:
Doch würdest du, zu Wohl und Weh,
Auch jetzo schon bei Mädchen gelten,
Sie lehrten dich das A B C.

Knabe Lenker. Und dieser der als Prachtgebilde
Hier auf dem Wagenthrone prangt?

Herold. Er scheint ein König reich und milde,
Wohl dem der seine Gunst erlangt!
Er hat nichts weiter zu erstreben:
Wo's irgend fehlte späht sein Blick,
Und seine reine Lust zu geben
Ist größer als Besitz und Glück.

Knabe Lenker. Hierbei darfst Du nicht stehen bleiben,
Du mußt ihn recht genau beschreiben.

Herold. Das Würdige beschreibt sich nicht.
Doch das gesunde Mondgesicht,
Ein voller Mund, erblühte Wangen,
Die unter'm Schmuck des Turbans prangen;
Im Faltenkleid ein reich Behagen!
Was soll ich von dem Anstand sagen?
Als Herrscher scheint er mir bekannt.

Knabe Lenker. Plutus, des Reichtums Gott genannt:
Derselbe kommt im Prunk daher,
Der hohe Kaiser wünscht ihn sehr.

Die letzte, ironische Wendung leitet schon die nun sogleich beginnende Handlung ein, die mit der Selbstverkün-

dung des Knaben Lenkers und der Probe seines Wirkens einsetzt.

Herold. Sag von dir selber auch das Was und Wie!
Knabe Lenker. Bin die Verschwendung, bin die Poesie;
Bin der Poet, der sich vollendet,
Wenn er sein eigenst Gut verschwendet.

Zum Höchsten entwickelt sich der Künstler, der die geläuterten Schätze seines Herzens und Geistes in freiem Geschenk der Allgemeinheit dahingiebt; die unerschöpflich sie immer neu gestaltende Phantasie adelt erst den Überfluß und die Muße, die von Plutus verliehenen Gaben, indem sie ihnen mit dem Schmuck zugleich Gehalt verleiht.

Auch bin ich unermeßlich reich
Und schätze mich dem Plutus gleich,
Beleb' und schmück' ihm Tanz und Schmaus,
Das, was ihm fehlt, das teil' ich aus.
Herold. Das Prahlen steht Dir gar zu schön,
Doch laß uns deine Künste sehn!

Damit beginnt die überraschend tiefsinnig angelegte Handlung, die es gilt erst im Ganzen zu überschauen, ehe die Fülle ihrer prächtigen Einzelheiten beleuchtet werden kann.

Sie reicht zunächst bis zu der Entlassung des Knaben Lenkers durch den Plutus: „Nun bist du los der allzu lästigen Schwere, bist frei und frank!“ — Welches war denn seine Mission, die mit dem Spiel seiner Künste, mit dem Auftreten und der Aktion des Geizes, endlich dem Herabsteigen des Plutus von seinem Wagen als beendet angesehen wird?

Wie schon gesagt, war Goethes Absicht, ehe er in die Darstellung der wirtschaftlichen Katastrophe eintrat, zuerst Wesen und Wirken der ökonomischen Kräfte nach ihrer ideellen Bedeutung zu schildern:

dazu erfand er die Gestalt des Knaben Lenkers und stellte ihm die Figur des Geizes gegenüber, um durch jede der beiden nach doppelter Seite die positiven und negativen Züge seines Gegenstandes zu symbolisieren. Im weitern Verlauf der nun sich abspielenden faktischen Ereignisse mußte die erste, ganz ideelle Figur notwendig abtreten, um erst an viel späterer Stelle höchst bedeutend wiederzuerscheinen, während der zweiten, sehr aktuellen Potenz noch eine weitere Rolle vorbehalten bleibt.

Das Thema ist also gegeben, die Disposition für die Ausgestaltung der Handlung ergiebt sich daraus folgerecht. Die Gaben, die der Knabe Lenker verschwenderisch austeilt, sind die unendlich vielgestaltigen Gebilde der Phantasie. Goethes Symbolik aber führt uns nun drastisch vor Augen, wie die vermeintlich freie, „schöpferische“ Kraft der Phantasie im Grunde doch nur ein sekundäres, dienendes Vermögen ist, völlig abhängig von den eigentlich regierenden, schaffenden, inneren Kräften, von Herz und Sinn, Begehren und Wollen. Inhalt, Form, Farbe und Ziel ihres die Seele bestürmenden Waltens empfängt sie von den Wünschen und Begierden, dem Trachten und Streben des Individuums, so daß die Gaben des freigebigen Spenders in der Menge der Empfangenden die verschiedensten Gestalten annehmen und die entgegengesetzten Wirkungen bei ihnen hervorbringen: trügerisch und verderblich für die einen, sind sie für die andern zu unendlichem Segen kräftig! — Andrerseits kann der Geiz, nach seinem Ursprunge aus dem Erwerbs- und Sparsinn, sich doch auch in dem Lichte einer gewissen Berechtigung darstellen. Die so entstehenden schwankenden Bewegungen der Güterverteilung rufen mancherlei Ver-

wirrung und Unruhe hervor, die heftigsten erzeugt die dürre, eifernde Gier nach ihrer zwecklosen Anhäufung: es zeigt sich aber, daß jenen Erschütterungen gegenüber das Eingreifen der Polizeigewalt des Staates keine Stelle hat, ja, daß sie dort völlig machtlos wird, daß vielmehr sich ungeahnte und unwiderstehliche Kräfte der Abwehr und des Selbstschutzes unabhängig entwickeln. Das aufgehäufte Kapital wird zu einer neuen Macht; die Goldkiste, auf welcher der abgemagerte Geiz hockt, symbolisiert sie. Sie wird vom Wagen gehoben, Faust steigt herab. Die Expositionsscene für das Eingreifen der Finanzmacht in die politische Situation ist beendet, die eigentliche Aktion kann beginnen.

Ungemein reich an den feinsten Einzelheiten ist die Durchführung dieser Scene. „Kleinodien“ und „Flämmchen“ streut der Knabe Lenker aus; es sind die Symbole für die Illusionen der erregten Phantasie, die bei den einen sich durch die Begier nach Gewinn entzündet, bei den andern sich zu der Fähigkeit steigert, die Freude am schönen Scheine dauernd festzuhalten, ja sie schaffend hervorzubringen:

Knabe Lenker. Hier seht mich nur ein Schnippchen schlagen,
Schon glänzt's und glitzert's um den Wagen.
Da springt eine Perlenschnur hervor:
(Immerfort umherschnippend.)
Nehmt, goldne Spange für Hals und Ohr;
Auch Kamm und Krönchen ohne Fehl,
In Ringen köstlichstes Juwel;
Auch Flämmchen spend' ich dann und wann,
Erwartend, wo es zünden kann.

Wieder fällt dem Herold die Beschreibung der Wirkungen zu, die durch den magischen Glanz des Schätzeregens in der begehrlichen Menge hervorgerufen werden.

Es ist doch immer dieselbe Phantasiegewalt — so ist der Gedankengang des Dichters —, die in dem Genius das Kunstgebilde erzeugt und die in dem Traum des Ehrgeizigen, in der Utopie, sei es des Projektenmachers, sei es des Spekulanten, und in der waghalsigen Zuversicht des Spielers ihren gleißenden Trug übt. Dem weltläufigen Urteil ist das alles zusammen: Phantasterei! In dieser Formel resümiert sich die köstliche Ironie der folgenden Wechselrede. Der Herold beobachtet scharf und kennzeichnet treffend die auf dem ihm vertrauten Gebiet sich abspielenden Erscheinungen, aber er ist ahnungslos gegenüber dem Wehen des Geistes. Welche Wahrheit und welche Fülle der Nuancen in des Herolds Relation! Sie ist die typische Charakteristik tausend zerflatterter Illusionen, wo die getäuschten Hoffnungen sich in quälende Plagegeister verwandeln oder gar in ebensoviel Verführungen zu Trug und Frevel! Dergleichen war von je und wiederholt sich alle Tage.

Herold. Wie greift und hascht die liebe Menge!
Fast kommt der Geber ins Gedränge.

— ist es doch, als ob die Rede wäre von der Überzeichnung des neuesten Aktienschwindels —

Kleinode schnippt er wie im Traum,
Und alles hascht im weiten Raum.
Doch da erleb' ich neue Pfiffe:
Was einer noch so emsig griffe,
Deß hat er wirklich schlechten Lohn,
Die Gabe flattert ihm davon.
Es löst sich auf das Perlenband,
Ihm krabbeln Käfer in der Hand;
Er wirft sie weg, der arme Tropf,
Und sie umsummen ihm den Kopf.
Die Andern statt solider Dinge

Erhaschen frei, Schmetterlinge.
Wie doch der Schelm so viel verheißt,
Und nur verleiht, was golden gleißt!

Vergebene Mühe wäre es für den Knaben Lenker, den Herold zu belehren, daß die Phantasie denn doch noch andere Dinge in ihrem Bereiche habe; übrigens auch auf dem Gebiete der materiellen Interessen, wenn Verstand und Wissenschaft, wenn hohe Vernunft sie regieren! Diese Art von Kritik, wie alle gleichgeartete, — auch eine gewisse Art der Faustkritik — wird mit vernichtender Ironie getroffen von dem heitern Wort des Knaben Lenkers:

Zwar Masken, merk' ich, weißt du zu verkünden,
Allein der Schale Wesen zu ergründen,
Sind Herolds Hofgeschäfte nicht:
Das fordert schärferes Gesicht.
Doch hüt' ich mich vor jeder Fehde:
An dich, Gebieter, wend' ich Frag' und Rede.

Und nun spricht er, zu Plutus gewandt, ganz aus der eignen Seele sein wahres Wesen aus: die innige Gemeinschaft der hoch gerichteten Phantasie, des wahrhaft schöpferischen — poetischen — Vermögens mit der groß und edel erfaßten Idee des Wohl- und Hochstandes der **materiellen Kultur!**

Hast du mir nicht die Windesbraut
Des Viergespannes anvertraut?
Lenk' ich nicht glücklich, wie du leitest?
Bin ich nicht da, wohin du deutest?
Und wußt' ich nicht auf kühnen Schwingen
Für dich die Palme zu erringen?
Wie oft ich auch für dich gefochten,
Mir ist es jederzeit geglückt:
Wenn Lorbeer deine Stirne schmückt,
Hab' ich ihn nicht mit Sinn und Hand geflochten?

Und das Zeugnis aller glänzendsten Epochen der Weltgeschichte spricht Plutus aus, wenn er antwortet:

Wenn's nötig ist, daß ich dir Zeugnis leiste,
So sag ich gern: bist Geist von meinem Geiste.
Du handelst stets nach meinem Sinn,
Bist reicher als ich selber bin.
Ich schätze, deinen Dienst zu lohnen,
Den grünen Zweig vor allen meinen Kronen.
Ein wahres Wort verkünd' ich allen:
Mein lieber Sohn, an dir hab' ich Gefallen.

Aus dem welthistorischen Anerkenntnis, wie es in der Geltung einer klassischen Kunst vor Aller Augen daliegt, geht denn auch der „Menge" eine Ahnung auf von dem Wehen des Geistes, und daß die „Flämmchen", die der Knabe Lenker ausstreut, seine „größten Gaben" sind! Nicht Viele sind's, die diesen Geist erfassen, noch Wenigere, die ihn festhalten, die Wenigsten, in denen er zu neuer produktiver Kraft erwächst. Dies die Bedeutung des Spruches, den der Knabe Lenker noch zuletzt an die „Menge" richtet, worin Goethe, wie er zuvor schon für seinen hochernsten Sinn ein großes Bibelwort entlehnte, sich das traditionelle Bild von der Ausgießung des heiligen Geistes zueignet:

Die größten Gaben meiner Hand,
Seht! hab' ich rings umher gesandt:
Auf dem und jenem Kopfe glüht
Ein Flämmchen, das ich angesprüht,
Von einem zu dem andern hüpft's,
An diesem hält sich's, dem entschlüpft's,
Gar selten aber flammt's empor
Und leuchtet rasch in kurzem Flor:
Doch vielen, eh man's noch erkannt,
Verlischt es, traurig ausgebrannt.

Die letzten Verse weisen schon hinüber in die dürre Öde, die entsteht, wo das allein herrschende Gewinn-Interesse zuletzt alle edleren Regungen des Geistes und Herzens aufzehrt. Aus dem Gemurmel der Menge stellt

sich das Bild des zum Skelett abgemagerten Geizes dar. Wenn das „Gemurmel“ sich diesmal als „Weibergeklatsch“ äußert, und überhaupt die Weiber die nachfolgende Zankscene mit dem Geize aufführen, so deutet das darauf hin, wie dessen revoltierende Äußerungen am augenscheinlichsten im Inneren des Hauses, dem Wirkungskreis der Frauen, hervortreten. Wie schon bemerkt, vergißt der Dichter nicht, auch bei diesem häßlichsten Laster auf die Spuren seines Zusammenhanges mit berechtigtem Streben zu deuten. Mit gelehrter Anspielung beruft sich der Geiz auf seinen römischen Namen „Avaritia“,[1] der nach antiker Etymologie auf die Bedeutung des „eifrigen Trachtens“ hinweist, und erinnert damit an die Einfachheit und Solidität altbäuerlicher und altbürgerlicher Verhältnisse, wo die Hausfrau die Hüterin des Erwerbs- und Sparsinnes war. Gegenüber dem neuerdings die Hauswirtschaft zerstörenden Luxus denunziert er dann umgekehrt die Weiber als die Anstifterinnen eines Heeres von Übeln und reizt sie mit seiner sarkastischen Schutzrede für die aufgehäufte Goldkiste zu einem wütenden Ansturm auf den von ihm gehüteten Schatz.

Gegen Mephistopheles, der in dem zur Maske des Geizes travestierten Narrenkleide seinen Sitz auf der „Kiste“ des Plutuswagens behauptet, erhebt sich das

Weibergeklatsch. Da droben auf dem Viergespann
Das ist gewiß ein Charlatan:
Gekauzt da hintendrauf Hanswurst,

---

1 In den Noctes Atticae X. 5, giebt Gellius die seltsame Etymologie des Nigidius an: „Avarus dicitur qui avidus aeris est, wobei das e in aeris ausgefallen sei, fährt aber fort: sed de „avaro“ ambigitur: cur enim non videri possit ab uno solum verbo inclinatum, quod est aveo.“ Avere aber bedeutet: eifriges Streben, Begehren.

Doch abgezehrt von Hunger und Durst,
Wie man ihn niemals noch erblickt:
Er fühlt wohl nicht, wenn man ihn zwickt.

Der Abgemagerte. Vom Leibe mir, ekles Weibsgeschlecht!
Ich weiß, dir komm' ich niemals recht. —
Wie noch die Frau den Herd versah,
Da hieß ich Avaritia:
Da stand es gut um unser Haus:
Nur viel herein und nichts hinaus!
Ich eiferte für Kist' und Schrein:
Das sollte wohl gar ein Laster sein.
Doch als in allerneusten Jahren
Das Weib nicht mehr gewohnt zu sparen,
Und, wie ein jeder böser Zahler,
Weit mehr Begierden hat als Thaler,
Da bleibt dem Manne viel zu dulden,
Wo er nur hinsieht, da sind Schulden.
Sie wendet's, kann sie was erspulen,
An ihren Leib, an ihren Buhlen:
Auch speist sie besser, trinkt noch mehr
Mit der Sponsirer leidigem Heer;
Das steigert mir des Goldes Reiz:
Bin männlichen Geschlechts, der Geiz!

Unter Führung des „Hauptweibes" folgt nun der Massenangriff der Weiber auf den Geiz und seine Drachen, dem des Herolds „Stab" Einhalt gebietet:

Doch braucht es meiner Hilfe kaum;
Seht, wie die grimmen Ungestalten,
Bewegt im rasch gewonnenen Raum,
Das Doppel-Flügelpaar entfalten!
Entrüstet schütteln sich der Drachen
Umschuppte, feuerspeiende Rachen;
Die Menge flieht, rein ist der Platz.

Die merkwürdige Stelle bedarf um so mehr noch einer kurz verweilenden Betrachtung, als sie durch das Vorangehende sehr absichtlich vom Dichter hervorgehoben wird. „Die Drachen sind von Holz und Pappe,"

schreien die empörten Weiber, um sogleich von jener Seite eine dämonische Kraftentfaltung zu erfahren. Das ganze Symbol des Drachenmotivs tritt damit in wirksames Licht. Kurz gefaßt bedeutet es, wie die letzte Wendung deutlich zeigt, die ungeheure in der Kapitalanhäufung entwickelte Kraft, sich selbständig nach eignen, neu sich bildenden Gesetzen zu bewegen und innerhalb der organisierten Machtmittel des absoluten Staates zu behaupten, ja stärker als sie und unter Umständen im Gegensatz zu ihnen. Der ganze weitere Verlauf bestätigt das durchaus und erklärt rückwirkend auch diese Intention des Dichters. Schon die nächsten Worte des *Heroldes*, mit denen er das Herabsteigen des Plutus vom Wagen begleitet, zielen ebendahin:

Er tritt herab, wie königlich!
Er winkt, die Drachen rühren sich:
Die Kiste haben sie vom Wagen
Mit Gold und Geiz herangetragen,
Sie steht zu seinen Füßen da:
Ein Wunder ist es, wie's geschah.

„Plutus steigt vom Wagen" — das bedeutet, jene wirtschaftlichen Kräfte, deren *ideelles* Bild zu entwerfen die bis dahin in dieser Gruppe sich abspielenden Vorgänge bestimmt waren, werden nun thätig in der gegebenen politischen Situation. Da hört denn die Ideengemeinschaft des Reichtums mit der *Poesie* naturgemäß auf; sie trennen sich, um erst unter günstigeren Aspekten sich wieder zu finden. Mit wunderbar zarter Schönheit hat der Dichter diesen Abschied ausgestattet. Ein herrlichstes Beispiel dessen, was *Goethesche* Symbolik vermag, die nicht zum Verstande von Begriffen redet — wo sie dann allerdings ein störendes Versteckspiel wäre —, sondern mit tausend Stimmen zum Empfinden und durch das Empfinden zur Intuition! — Viel weiter als man selbst bei wiederholter Be-

trachtung zunächst zu ahnen wagt, zielt diese herrliche Stelle, nicht nur an sich, sondern für den Plan des Gedichts. Von der Höhe seiner Weisheit und Erfahrung überschaut Goethe den Weltenlauf und erkennt, daß die menschlichen Kräfte nicht immer vereint in parallelem Zusammenwirken sich entwickeln. Das ist nur der Vorzug der Glanzepochen in der Weltgeschichte. Weit öfter treten sie auseinander, nirgends schärfer als in den Stufen des deutschen Kulturganges, die Goethe seinen Faust erklimmen läßt. Das verworren bewegte Welttreiben und die Einsamkeit der Ideenwelt, das sind die Gegensätze, in denen abwechselnd sich sein höchstes Streben bewegt. Hier, wo er mit dem ersten den vergeblichen Versuch zu machen im Begriffe steht, um dann für neue Vorbereitung sich ganz dem zweiten hinzugeben, hat die liebende Wechselrede jener Beiden etwas überaus Ergreifendes. Wie Ideal und Leben sich wechselnd fliehen und zu vereinen sehnen, wie künstlerisches Sinnen und politisches Handeln sich ausschließen, um sich gegenseitig desto kräftiger zu fördern: das alles und noch mehr rufen diese unvergleichlichen Verse in die Vorstellung, denen das prosaisch kommentierende Wort nur Abbruch thun würde.

Plutus zum Lenker. Nun bist du los der allzu lästgen Schwere,
Bist frei und frank, nun frisch zu deiner Sphäre!
Hier ist sie nicht! Verworren, schäckig, wild
Umdrängt uns hier ein fratzenhaft Gebild.
Nur wo du klar ins holde Klare schaust,
Dir angehörst und dir allein vertraust,
Dorthin, wo Schönes, Gutes nur gefällt,
Zur Einsamkeit! — Da schaffe deine Welt!

Knabe Lenker. So acht' ich mich als werten Abgesandten,
So lieb' ich dich als nächsten Anverwandten.
Wo du verweilst, ist Fülle; wo ich bin,
Fühlt jeder sich im herrlichsten Gewinn;

Auch schwankt er oft im widersinnigen Leben:
Soll er sich dir, soll er sich mir ergeben?
Die deinen freilich können müßig ruhn,
Doch wer mir folgt, hat immer was zu thun.
Nicht in's geheim vollführ' ich meine Thaten,
Ich atme nur und schon bin ich verraten.
So lebe wohl! Du gönnst mir ja mein Glück:
Doch lisple leis, und gleich bin ich zurück.

Ist es doch, als ob die „zwei Seelen in Fausts Brust" diese bewegte Zwiesprache mit einander pflegten!

Der Knabe Lenker entschwindet, und es eröffnet sich die nun rasch fortschreitende, von Mephistopheles veranlaßte, jedoch in Fausts Sinne geführte Handlung: „Nun ist es Zeit, die Schätze zu entfesseln!"

In dem bunten, wilden Getriebe, das sich nun sogleich entspinnt, gilt es wieder die Disposition zu erkennen. Ehe der Kaiser selbst, in der Maske des Pan, mehr in den Strudel der Handlung hineingerissen wird als sich aktiv eingreifend daran beteiligt, spielen sich zwei gesonderte Vorgänge ab. Der erste in großen typischen Zügen ein Prachtbild der Entartung des entwickelten Finanzverkehrs zur wildesten Jagd nach dem Gewinn, wobei die Katastrophe jedoch durch das innere Heilungsvermögen der wirtschaftlichen Kräfte noch aufgehalten wird; der zweite eine drastische Illustration der aus dem unfruchtbar zusammengehäuften Überflusse aufsteigenden Sittenfäulnis. Beide die Vorboten der demnächst sich vollziehenden politisch-ökonomischen Krisis, bei welcher der „Plutus" als solcher allerdings eine entscheidende Rolle spielt, aber ohne sie unwissentlich veranlaßt oder gar bewußt verschuldet zu haben; während freilich dem mephistophelischen Geiste der Verneinung, dem Inbegriff der menschlichen Irrtümer, Schwächen und Sünden, hier der breiteste Tummelplatz sich eröffnet.

Alles erklärt sich nun von selbst. Das wogende goldne Blut der vor den Augen der Menge überquellenden Zauberkiste, der taumelhaft berückende Anblick des Überschusses mühelos zu gewinnender Schätze treibt im „Wechselgeschrei der Menge“ die losgebundene Begierde zum tumultuarischen, rücksichtslos zugreifenden Ansturm. Vergebens mahnt der Herold zum Zurückweichen; seine Warnung: „Dumpfen Wahn packt ihr an allen Zipfeln an“ — das heißt doch, daß solches brodelnde Spiel imaginärer Werte immer trügen muß, weil die Grundbedingungen gesunden Erwerbes ausgeschaltet sind — bleibt ewig unverstanden. So versagen denn auch die Polizeimittel des alten Staates vor dieser Bedrohung der Ordnung gänzlich. Und abermals hat der Dichter hier das symbolische Kunstmittel der Vertauschung in Bereitschaft, das in den Scenen der Parzen und der Furien so überraschende Wirkung that. Der Heroldsstab der Ordnung geht in die Hand des Plutus über und schafft durch magisch verbreitete, nachdrücklich-empfindlichste Abschreckung ohne Gewaltsamkeiten „ein unsichtbares Band der Ordnung“, eine Gewähr dauernd befestigter Schranken. „Du hast ein herrlich Werk vollbracht,“ bezeugt ihm der Herold, „Wie dank' ich deiner klugen Macht!“ Wie Plutus den Stab in die siedende Goldesglut taucht, wie der angeglühte Stab Funken sprüht und die gierig herandrängende Menge versengt, wie diese, erschreckt und geängstigt, nun nicht schnell genug von dem gefährlichen goldnen Truge sich zurückziehen kann: das sind prächtige Bilder sowohl für den täglich sich wiederholenden Verlauf der sich überstürzenden und schrecklich enttäuschten Spekulation auf Gewinn als auch für das den wirtschaftlichen Kräften eigene, der Achilles-Lanze vergleichbare Vermögen, die

Übel selbst zu heilen, die sie verursachen — Doch giebt es andere Übel in ihrem Gefolge, gegen die ihre Heilkräfte nicht ausreichen. Die Begleiterin des Überflusses ist die Korruption; das Gedicht beschränkt sich, auf ein einzelnes Gebiet dafür hinzudeuten, das freilich die Brutstätte für alle andern ist. Wenn der „Geiz" alle andern Begierden aufzehrt, so behauptet sich doch die eine, und zwar in ihrer niedrigsten Gestalt, die cynische Wollust. Das gleißende Gold verbreitet die Pest der Käuflichkeit allüberallhin — „denn dies Metall läßt sich in alles wandeln" —; seiner Herrschaft sicher, tritt der Geiz auf offener Scene mit brutalem Spaß und schamloser Frechheit alle Sitte und Schen in den Kot. Als gesetzlicher Hüter der Sittlichkeit fordert der Herold seinen Stab von Plutus zurück; doch schon verschwinden alle diese Ärgernisse vor dem Hereinbrechen des den ganzen Staatsbestand erschütternden Sturmes:

Herold. Dazu darf ich nicht schweigsam bleiben,
Gieb meinen Stab, ihn zu vertreiben.
Plutus. Er ahnet nicht, was uns von außen droht:
Laß ihn die Narrentheidung treiben,
Ihm wird kein Raum für seine Possen bleiben:
Gesetz ist mächtig, mächtiger ist die Not.

Der Übergang ist gewonnen zu dem Endzweck der ganzen Mummenschanzscene: Durchführung des mephistophelischen Finanzprojektes — nach Calonneschen Recepten — auf der Folie des dem Bankerott zueilenden absoluten Staates, in welchem die gesamte Fiskalität einzig der kaiserlichen Privatchatulle dienstbar gemacht ist.

Mit „Getümmel und Gesang" braust das „wilde Heer" mit seinem Führer, „dem großen Pan" heran: es ist der Kaiser, umgeben von seinem Hofadel. Wie soll man es genug bewundern, wenn nun gleich die nächsten

Verse den springenden Punkt der ganzen historisch-politischen Situation wie mit einem Blitze grell beleuchten!

Unwiderstehlich schreitet's an:
Sie feiern ihren großen Pan.
Sie wissen doch, was keiner weiß,
Und drängen in den leeren Kreis.

Was bedeutet das? Was ist das für ein „leerer Kreis"? Wir erfahren es sogleich, wenn Plutus es ist, der „schuldig diesen engen Kreis" dem großen Pan, den er recht wohl kennt, eröffnet. So lange die souveräne Allgewalt, bei aller Überspannung der Leistungskräfte des Volkes zu ihren Zwecken, wenigstens „den engen Kreis" respektiert, den sich der bürgerliche Wohlstand erschaffen und den er nach seinen eigenen Gesetzen sich frei zu halten verstanden hat, so lange ist die äußerste Gefahr noch abgewandt. Mit dem Moment, wo sie hier „hineindrängt", wo sie unwissend und leichtfertig diese Kreise zerstört, kommt die Lawine ins Rollen, welche diesen ganzen Mummenschanz begraben wird. Das erkennt Plutus, der es doch nicht hindern kann, mit sorglichem Blick:

Ich kenn' euch wohl und euren großen Pan!
Zusammen habt ihr kühnen Schritt gethan.
Ich weiß recht gut, was nicht ein jeder weiß,
Und öffne schuldig diesen engen Kreis.
Mag sie ein gut Geschick begleiten!
Das Wunderlichste kann geschehn;
Sie wissen nicht, wohin sie schreiten,
Sie haben sich nicht vorgesehn.

Mit rohem Übermut, in der physischen Kraft der sorgenlosen, bevorzugten Existenz bricht im „Wildgesang" die herrschgewohnte Schar über das Objekt ihrer Gelüste, das Volk, herein. Der Dichter zerlegt sie in zwei Typen: repräsentieren die „Faunen" die immerhin noch gefällige Frivolität der zügellosen Ausübung der Herren-

rechte, so stellt sich in den „Satyrn“ unverhüllt die ganze frevelhafte Genußsucht dar, die, jedes Recht und alle Sitte verhöhnend, die ganze Welt nur zu ihrem Dienste geschaffen meint.

> In Freiheitsluft erquickt alsdann,
> Verhöhnt er Kind und Weib und Mann,
> Die tief in Thales Dampf und Rauch
> Behaglich meinen, sie lebten auch,
> Da ihm doch rein und ungestört
> Die Welt dort oben allein gehört.

So scharf umrissen die redenden Bilder, so weithin wirkend der erschütternde Sinn!

Aber tiefer dringend fügt Goethe dem Reliefporträt der den Absolutismus kompromittierenden Kavaliersssitten das positivere Gemälde des ihn stützenden Beamtentums hinzu, es zusammenziehend in seine für diese Staatsform wichtigsten Funktionäre, die Träger des Steuernwesens und der Fiskalität. Mit wahrhaft prächtiger Anschaulichkeit, mit ergötzlichster, nach allen Seiten hin ausstrahlender Leuchtkraft schildert er sie in dem emsigen Treiben und Schaffen der Gnomen. Nur hier und da sei ein deutendes Wort hinzugefügt, um keine Feinheit unbeachtet vorüberzulassen.

> Da trippelt ein die kleine Schar,
> Sie hält nicht gern sich Paar und Paar:

— die „Kleinen“, die doch im Staatsleben so oft grade die „Großen“ sind; und nicht ist die militärische Marschordnung am Ort, wo so viel auf die Selbständigkeit und Umsicht des Einzelnen gelegt ist —

> Im moosigen Kleid mit Lämplein hell
> Bewegt sich's durch einander schnell,
> Wo jedes für sich selber schafft,

Wie Leuchtameisen wimmelhaft;
Und wuselt emsig hin und her,
Beschäftigt in die Kreuz und Quer.

Dann wird, unübertrefflich kurz und schlagend, die doppelseitige Beschaffenheit der hochentwickelten Fiskalität charakterisiert; zur wohlthätigsten Wirkung geartet, legt sie dennoch mit ihrer Arbeit dem souveränen Einzelwillen die Mittel zum Verderblichsten in die Hand!

Den frommem Gütchen nah verwandt,
Als Felschirurgen wohlbekannt;
Die hohen Berge schröpfen wir
Aus vollen Adern schöpfen wir;
Metalle stürzen wir zu Hauf,
Mit Gruß getrost: Glück auf! Glück auf!
Das ist von Grund aus wohlgemeint:
Wir sind der guten Menschen Freund'.
Doch bringen wir das Gold zu Tag,
Damit man stehlen und kuppeln mag,
Nicht Eisen fehle dem stolzen Mann,
Der allgemeinen Mord ersann.

— da ist alles beisammen: Unterschleif, Serailwirtschaft und Kabinettskriege! —

Und wer die drei Gebot' veracht't,
Sich auch nichts aus den andern macht.
Das alles ist nicht unsere Schuld,
Drum habt so fort wie wir Geduld.

Zur leidenden Geduld mahnen sie, denn noch unangezweifelt steht die Souveränität da, umgeben von robuster Kraftentfaltung — symbolisiert durch die „wilden Männer“ des fürstlichen Wappens mit Blätterschurz und Fichtenkeule — und umkleidet von dem Schimmer der Majestät, deren Preis der Chor der „den großen Pan umschließenden Nymphen“ in schmeichelndem Liede verkündet:

> Das All der Welt
> Wird vorgestellt
> Im großen Pan.

seine Huld —:

> Denn weil er ernst und gut dabei,
> So will er, daß man fröhlich sei

— aber auch seinen leicht zu erweckenden, furchtbaren Zorn —:

> Wenn unerwartet mit Gewalt
> Dann aber seine Stimm' erschallt
> Wie Blitzesknattern, Meergebraus,
> Dann niemand weiß wo ein noch aus.

An die kaiserliche Allmacht tritt mit einer „Deputation der Gnomen" der Kanzler heran, um von dem großen Pan die Unterzeichnung der auszugebenden Schatzbons zu erbitten: das „hohe Festvergnügen", durch einen Federzug seiner Hand des „Volkes Heil" zu erschaffen, die bittre Not in den erwünschtesten Wohlstand zu verwandeln.

Die schwierige Situation ist mit der äußersten Feinheit behandelt. Der vom Festestrubel berauschte Kaiser weiß es garnicht, welche folgenschwere That er mit dem Eingehen auf den Maskenscherz vollzieht, und auch der Zuschauer wird erst in der folgenden Scene völlig dessen gewahr, was er hier eigentlich erlebt und gesehen hat: ganz entsprechend der Natur solcher historischen Vorgänge, die, leichthin ins Werk gesetzt, auch von den Mitlebenden erst spät in ihren ungeheuren Konsequenzen begriffen werden. Noch viel höher geartet, und wieder ganz unvergleichlich, ist die poetische Symbolik, durch die Goethe es erreicht, uns diese furchtbar erschütternden Konsequenzen nun dennoch auf der Stelle wie in einer prophetischen Vision zum vollen Bewußtsein zu bringen. Noch einmal aber sei es

hervorgehoben, daß er seinen Faust nicht den geringsten Anteil an der ganzen Schwindelaktion nehmen läßt. Vielmehr ist Plutus der Einzige, der sogleich das „Gräuliche“ in seinem ganzen Umfange durchschaut und auf die Heilung der Schäden denkt, so weit sie eben noch möglich ist. So kann er auch bei der Audienzscene im „Lustgarten“ sich auf das einzige Wort beschränken: „dem Kanzler ziemt's, die Sache vorzutragen.“ Durch diesen hat „Mephistopheles“ gehandelt; „Plutus“ hat eben nur zugelassen, was er doch nicht verhindern konnte. —

Die „Deputation der Gnomen“ leitet ihr Gesuch bei dem allerhöchsten Herrn durch die Vorstellung ein, wie durch ihre stille Thätigkeit aus den Bergesklüften die Schätze an die reinen Tageslüfte gefördert werden, die er „gnädig austeilt.“ Daß es damit ein Ende hat, verschweigen sie dem festesfrohen großen Pan klüglich. Dagegen präsentieren sie ihm in dem wundervollen, mephistophelischen Projekt die neu entdeckte Finanzquelle,

> Die bequem verspricht zu geben,
> Was kaum zu erreichen war.

Sie vergessen nicht dem groben Truge das bemäntelnde Staatshabit umzuhängen, das ihn courfähig macht:

> Dies vermagst du zu vollenden,
> Nimm es, Herr, in deine Hut:
> Jeder Schatz in deinen Händen
> Kommt der ganzen Welt zu Gut!

Auch wissen sie genau, daß das Fait accompli mit seinem lockenden Ertrage alle etwa nachträglich auftauchenden Bedenken siegreich aus dem Felde schlagen wird, wie es denn auch schnellstens geschieht.

Zunächst aber beschließt Goethe das gedankenreiche

Gemälde des Mummenschanzes mit jener großartigen Phantasmagorie, deren Flammenschein weithin durch der „Völker lange Zeile“ die parallelen Katastrophen solcher ökonomischen Zauberexperimente beleuchtet.

Wunderbar wo Goethe die Bilder zu solchen sinnvollen Erfindungen hernahm! Seine Phantasie bewahrte eben von frühester Kindheit her jeden bedeutenden Eindruck, und unablässig spannen sich in seinem Geiste die Fäden von der Erscheinung zu der Idee, von der Idee zur Anschauung. Im ersten Buch von „Dichtung und Wahrheit“ (W. W. I, 26, S. 49 ff.) erzählt er von der Lektüre seiner frühesten Kinderjahre, die sein junges Gehirn schnell genug mit einer Masse von Bildern und Begebenheiten, von bedeutenden und wunderbaren Gestalten und Ereignissen anfüllte, „und ich konnte niemals lange Weile haben, indem ich mich immerfort beschäftigte, diesen Erwerb zu verarbeiten, zu wiederholen, wieder hervorzubringen.“ Neben dem Orbis pictus des Amos Comenius, der Acerra philologica, den Ovidischen Verwandlungen, der großen Foliobibel mit Kupfern von Merian, nennt er auch „Gottfrieds Chronik mit Kupfern desselben Meisters, die uns von den merkwürdigsten Fällen der Weltgeschichte belehrte.“ Ein Kupferstich dieser Weltchronik, der sich ihm unverlöschlich eingeprägt hatte, lieferte dem fast achtzigjährigen Dichter den Stoff für das „Flammengaukelspiel“ des Mummenschanzes. Es stellte einen schrecklichen Vorgang vom Hofe Karls VI. von Frankreich aus dem Jahre 1394 dar, wo bei einer „Mummerey“ der König mit sechs Herren seines Gefolges als „wilde Männer oder Satyrn“ erschienen, gehüllt in Hanf und Werg, das mit Pech und Harz befestigt war. Des Königs Maske fing Feuer, kaum entging er selbst dem

Tode, während vier seiner Begleiter verbrannten.[1]) Nicht unmöglich, daß diese Reminiscenz sogar den Keim für die Erfindung der gesamten Scene bildete.

Der Kaiser hat die Unterschrift vollzogen, die Gnomen führen ihn zu der Kiste des Plutus, der neuen Goldquelle, deren glühendflüssige Schätze nun entfesselt aufschäumen zum höchsten Ergötzen des jungen Kaisers. Nur

1 Düntzer, dem als maskenkündendem Herold die Faust-Forschung für die Erklärung des Kostüms viel verdankt, hat auch dieses ausgespürt. Vgl. „Faust-Erläuterung" 2. Aufl., 1857, S. 471 ff. „Ohngefähr zwei Jahr hernach, da es ein wenig besser mit dem König worden war, suchten etliche Frantzösische Herren ihm ein Vergnügen zu machen, erdachten derowegen auf den Tag Caroli im Januario eine Fastnacht, richteten eine Mummeren an, und verkleideten sich ihrer sechs, wie wilde Männer oder Satyren. Die Kleidung, so sie anhatten, war eng, daß sie dem Leibe glatt anlag, dazu mit Pech oder Hartz überzogen, woran Hanff oder Werg, an statt des Haars hieng, damit sie rauh und wild aufgezogen kämen. Dieses gefiel dem König so wohl, daß er der siebende, und gleichergestalt gekleidet sein wolte. Nun war es ben Nacht, und man mußte sich der Fackeln oder Windlichter bedienen, da dieser Tantz in Gegenwart des Frauenzimmers angieng. Der König kam also verstellet zu der Herzogin von Berry, und machte sich, ihrem Bedünken nach, allzugemein und zu täppisch, darum sie ihn fest hielt, und nicht gehen lassen wolte, bis sie wüste, wer er wäre. Da er aber sich nicht zu erkennen gab, nahm der Hertzog von Orleans, der dem Tanz auch zusahe, einem Diener eine Fackel aus der Hand, und leuchtete dem König damit unter das Angesicht, darvon gieng der Hanff und Pech am Narrenkleide an, und der König fieng an zu brennen. Da die anderen Fastnachtbrüder solches sahen, vergassen sie ihrer Narren-Kleider, lieffen herben, wollten das Feuer am König löschen: aber sie geriethen gleichergestalt in die Flamme, und weil jedermann dem König zulieff, verbrannten ihrer vier von den Frantzösischen Herren so jämmerlich, daß sie hernach sterben mußten. Der König wurde zwar erhalten, und widerfuhr ihm sonderlich nichts am Leibe, aber wegen der Furcht und des großen Geschreys, so um ihn war, fiel er wieder in den vorigen Wahnwitz. — Und diß hieß Narreren getrieben."

Plutus-Faust erkennt die drohende Gefahr, auf die er den Herold vorbereitet:

> Wir müssen uns im hohen Sinne fassen,
> Und was geschieht, getrost geschehen lassen,
> Du bist ja sonst des stärksten Mutes voll.
> Nun wird sich gleich ein Greulichstes eräugnen,[1]
> Hartnäckig wird es Welt und Nachwelt leugnen:
> Du schreib es treulich in Dein Protokoll.

Was die Geschichte getreulich verzeichnet, obwohl die dienstbeflissene Zeitchronik es verschleiern möchte — es ist die unheilbare Kompromittierung des kaiserlichen Ansehens, die schmähliche Prostituierung seiner Umgebung und des ganzen Regimes, die ihm mit Vernichtung droht durch ihre Mitschuld an kolossalem Betruge und ihre befleckende Teilnahme an erschwindeltem Gewinn. Dies ist denn auch die Bedeutung des hochdramatischen Vorganges, dessen visionäre „Eräugnung" der Herold uns beschreibt. Eine Reihe der schlagendsten Symbole!

Hoch auf siedet die Feuerquelle, „dann sinkt sie wieder tief hinab zum Grund, und finster steht der schwarze Mund;" ein treffendes Bild des nun einsetzenden stürmischen Schwankens aller wirtschaftlichen Werte; aber „Perlenschaum sprüht rechts und links" — überschwängliche Reichtümer werden im Nu gewonnen. Wohlgemut schaut der große Pan dem wundersamen Schauspiel zu, ja, er bückt sich tief hinab zu der verderblichen Goldquelle: „Wie kann er solchem Wesen traun?" Da erfaßt ihn die Flamme. Die Art, wie der Dichter den Vorgang geschehen läßt, zeigt deutlich seine Absicht an. Der Bart des großen Pan fällt in den wallenden Sud; vergebens verbirgt seine

1) d. h. „sich den Augen darbieten;" es ist die alte Form für „ereignen," welche die Abstammung von „Auge" erkennen läßt.

Hand das glatte Kinn, alle Welt erkennt die Züge des Unerfahrenen, Leichtfertigen: aber „nun folgt ein großes Ungeschick" — im Sinne von „Mißgeschick", „Unheil" zu verstehn —

Der Bart entflammt und fliegt zurück,
Entzündet Kranz und Haupt und Brust,
Zu Leiden wandelt sich die Lust. —

Was kann deutlicher sein! Das Zauberspiel zeigt die unheilvolle Schädigung der Majestät, die Zerstörung ihres Ansehns, auf dem sie doch beruht: der ganze Fluch der Thorheit und Schuld fällt auf sein Haupt zurück, dessen Schmuck darunter verdorrt! „O, wäre doch ein Andres wahr!" ruft schmerzbewegt der treue Herold; „doch verkünden wird der nächste Tag, was niemand willig hören mag:"

O Jugend, Jugend wirst Du nie
Der Freude reines Maß bezirken?
O Hoheit, Hoheit wirst Du nie
Vernünftig wie allmächtig wirken?

Ringsum allseitiger Untergang! „Verflochten in das Element, ein ganzer Maskenklump verbrennt." Das ganze Haus wird von der Feuersbrunst ergriffen:

Ein Aschenhaufen einer Nacht
Liegt morgen reiche Kaiserpracht!

Ein Gaukelspiel das Ganze, aber ein hochbedeutungsvolles! „Das Element drang gräßlich auf mich los," sagt später, im vierten Akt, der Kaiser; „es war nur Schein, allein der Schein war groß!"

Ebenso, ein hochbedeutsames Scheinspiel, erfolgt nun die „magische" Errettung. Noch führt Plutus die Gewalt des „heiligen Stabes": nur die wirtschaftlichen Kräfte vermögen die schwere wirtschaftliche Erkrankung zu heilen. In wundervollem Bilde symbolisiert sie der Dichter. Wie

die geräumig weite Luft mit kühlendem Hauche herauweht, wie Nebeldünste, regenschwangere Streifen das flammende Gewühl umhüllen, wie es nun rieselt und leise dämpfend sich auf die Glut legt, löschend überall sie bekämpft, bis ihr wildes Wüten zum Wetterleuchten sich wandelt: das ist die herrliche Versinnbildlichung des Segens der stillen, schaffensfreudigen Arbeit, die in langsamem, organischem Wirken die Schäden der Mißwirtschaft allmählich überwindet und den verwüsteten Boden zu neuer Ernte bereitet. —

Zweierlei Zwecken diente das von Plutus Faust dem Kaiser vorgeführte magische Zauberspiel. Einmal, als Glied des großen Ideenzusammenhanges in dem „ewigen Gedicht", enthüllt es uns des Dichters weitschauende Gedanken über die vorgestellten Verhältnisse; sodann, als ein Stück der fortschreitenden konkreten Handlung, richtet es eine furchtbare Mahnung und eine ernste Lehre im Sinne des strebenden Faust an den im „Augenblicksgenuß" befangenen Kaiser

Wie wird er diese warnende Mahnung aufnehmen? Die Frage entscheidet über Fausts weitere Wege!

V.

Lustgarten. Finstere Galerie. Hell erleuchtete Säle. Rittersaal.

(V. 1375—1953.)

„Verzeihst du, Herr das Flammengaukelspiel?“
mit dieser Frage sehen wir am Morgen des folgenden Tages bei dem Hoflager Faust mit Mephistopheles beide vor dem Kaiser knieend. Sie haben freilich beide um Verzeihung zu bitten, aber — wie nicht zu übersehen ist — aus sehr verschiedenen Gründen: Mephisto für den Betrug, den er gespielt, Faust für die Mahnung, die er erteilt. Die letztere ist völlig unverstanden abgeglitten; so scheidet denn auch Faust für den weiteren Verlauf der Scene gänzlich aus; er tritt mit dem Kaiser für jetzt überhaupt nicht mehr in direkte Verbindung, sondern erst im vierten Akte, wo es sich um die Herstellung des Reiches handelt. Sein Weg führt ihn zu Helena! Desto mehr tritt Mephistopheles in den Vordergrund, der an diesem Hof den erwünschtesten Boden und reichlichen Anlaß für die geschäftigste Thätigkeit findet.

Die ganze Situation ist durch das erste Wort der kaiserlichen Erwiderung geklärt:

Ich wünsche mir dergleichen Scherze viel. —

Der Kaiser hat das bedrohliche Phänomen, das ihn mitten in die auf ihn eindringenden Gefahren des wirt-

schaftlichen Zusammenbruchs stellte, lediglich als ein interessantes Divertissement betrachtet, einen Anlaß, seine Kraft zu erproben und mit Genugthuung die Unerschütterlichkeit der Majestät bewährt zu sehen. „Selbständig fühlt' ich meine Brust besiegelt, als ich mich dort im Feuerreich bespiegelt," so sagt er noch später aus der Erinnerung, als es in der That zum äußersten gekommen ist und er um Thron und Reich kämpfen muß. In der Schilderung des mächtigen Schauspiels, das ihn immerhin doch bedeutend ergriffen hat und den rückwärts gewandten Blick noch beschäftigt, die ihm der Dichter in den Mund legt, leiht er ihm aber doch auch eine tiefsinnige Wendung, die zugleich einen Wink für das allgemeinere Verständnis enthält. Der Kaiser vergleicht sich dem Pluto, dem Herrscher im feurigen Element:

Dem und jenem Schlund
Aufwirbelten viel tausend wilde Flammen
Und flackerten in Ein Gewölb zusammen.
Zum höchsten Dome züngelt' es empor,
Der immer ward und immer sich verlor.
Durch fernen Raum gewundner Feuersäulen
Sah ich bewegt der Völker lange Zeilen:
Sie drängten sich im weiten Kreis heran
Und huldigten, wie sie es stets gethan.

Der Ausdruck geht hier offenbar über die Beschreibung der erlebten Situation hinaus und entspricht vielmehr einer sich daran knüpfenden Reflexion. Das ist grade Goethes eigentümliche Kunst, durch derartige absichtsvolle Überschreitungen, wobei zugleich das aktuell Geforderte gegeben und auf ein weiterhin Gelegenes hingedeutet wird, den Blick vom Einzelnen ins Allgemeine zu lenken. In der Betrachtung des eigenen Erlebnisses stellt sich dem Kaiser zugleich die lange Reihe verwandter Vor-

gänge in der Geschichte der Völker dar, wo sich bei tausendfacher Verschiedenheit die gleichen Erscheinungen wiederholten, die immer wieder neu sich vorbereitenden und gewaltsam ausbrechenden Erschütterungen der Staatsautorität durch die Elementarkraft der unnatürlich gehemmten social-ökonomischen Entwickelung. Aber — welche erschütternde Ironie in der scheinbar so leichten Wendung! — weit entfernt dadurch seinen Blick zu schärfen für das Recht der Forderung, die von fernen Zeiten her durch der Völker lange Zeilen immer wieder ergeht, verweilt sein geblendetes Auge nur auf dem durch die Gewöhnung und Neigung der Völker gewährleisteten Siege der legitimen Souveränität. Die Geschichte hat für ihn nur die eine Lehre: „sie drängten sich im weiten Kreis heran und huldigten — wie sie es stets gethan!"

Mit den folgenden Versen kehrt die Darstellung von der Reflexion wieder zur vollen Gegenständlichkeit zurück und zwar mit doppeltem Sarkasmus über die Beteiligung der Hofleute an der phantasmagorischen Gewinnjagd und über ihre schlimmen Erfahrungen dabei:

> Von meinem Hof erkannt' ich ein und andern:
> Ich schien ein Fürst von tausend Salamandern.

Was kann Mephisto Lohnenderes zu thun haben als solche kaiserliche Gesinnungen zu bestärken. Es gelingt ihm ganz nach Erwarten durch die Anwendung der beiden erprobten Mittel höfischer Kunst, der schmeichlerischen Überspannung der Vorstellungen von der Majestät und ihrer Allmacht, und in engster Verbindung damit, durch die Anstachelung der aus dem Machtbewußtsein aufsteigenden Phantasiegelüste ins Grenzenlose. Wenn das den vollen Erfolg haben soll, muß es mit Geist und Erfindung geschehen; ein blendendes Meisterstück der Gattung liefert die

Rede des Mephistopheles: die Majestät erscheint als der Herr über die Elemente, als der Mittelpunkt der Welt, die den Inbegriff ihres Schönsten aufbietet, um sie zu schmücken, dem Furchtbarsten die Kraft zu schaden raubt, damit es nur ihr zum Schauspiel diene, das Lieblichste ihr zum unbeschränkten reizvollsten Genuß darbietet!

Wohin du gehst, gehn die Paläste mit.

Das dämonische Wort deutet zurück und voraus auf den verhängnisvollen Fürstenwahn, die Wirklichkeit dem Phantasietraum unterthänig machen zu können, und auf seinen tragischen Ausgang! Denn die Scheu vor der Wirklichkeit mit ihren unbequemen Forderungen ist der eigentliche Nährboden, auf dem jene gefährlichen Wucherpflanzen so üppig gedeihen; mit kurzem Wort weiß auch das der Dichter in der Antwort des Kaisers schlagend hervortreten zu lassen:

Welch gut Geschick hat dich hierher gebracht,
Unmittelbar aus Tausend Einer Nacht?
Gleichst du an Fruchtbarkeit Scheherazaden,
Versichr' ich dich der höchsten aller Gnaden.
Sei stets bereit, wenn eure Tageswelt,
Wie's oft geschieht, mir widerlichst mißfällt.

Eine treffliche Vorbereitung für die hier einsetzende Hauptaktion: die Emanierung der Assignaten. Schon sind die mit des Kaisers Namenszug versehenen Zettel — oder „Schedel", wie Mephisto sie mit der alten, dem Lateinischen entstammenden Wortform nennt —, die nun fortan jede beliebige Geldsumme bedeuten, über Nacht „durch Tausendkünstler" — heute würden wir sagen: durch Schnellpressen — schnell vertausendfacht, in aller Händen. Marschalk, Heermeister, Schatzmeister treten entzückt, aller Sorgen ledig, herein, der Kanzler, nicht länger durch fromme Bedenken unbequem, rechtfertigt den „ungeheuren Trug":

Obschon dein Name längst die Welt beglückt,
Man hat ihn nie so freundlich angeblickt.
Das Alphabet ist nun erst überzählig,
In diesem Zeichen wird nun jeder selig.

Wo Alles zufrieden ist und unbedenklich zugreift, wie sollte der Kaiser da noch länger widerstehn? Sein anfängliches entrüstetes Auffahren wandelt sich zu der für solche Konzessionen klassischen Formel.

So sehr mich's wundert, muß ich's gelten lassen.

Das bunte Treiben, das sich nun entwickelt, bedarf keiner weiteren Deutung, die ironischen und sarkastischen Anspielungen, von denen die gesamte Scene blitzt und funkelt, die bedeutsamen Hinweise, die überall hervorspringen, erklären sich von selbst. Der mit allen seinen Erscheinungen Jedermann so wohlbekannte Gegenstand macht diese Partie des Gedichtes zu einer der eingänglichsten und unmittelbar ergötzlichsten des ganzen zweiten Teiles; sie schildert in lebendigem Detail die Wirkungen des aus dem Nichts gezauberten Reichtums: Verschwendung, Agiotage, Luxus, Korruption und Spekulation; das alles von oben autorisiert durch die „Devise des „Schatzmeisters“:

„Ich liebe mir den Zaubrer zum Kollegen.“

Ein Umstand jedoch verlangt noch genauere Untersuchung. Faust, für den hier weiter kein Platz ist, hat sich gleich vom Beginn, nachdem er die Verantwortung für die Erschleichung der kaiserlichen Unterschrift dem Kanzler zugewiesen, aller ferneren Beteiligung enthalten. Wenn er gleichwohl, sei es auch nur mit einem einzigen Wort, die schlimme Sache zu verteidigen scheint, so könnte das leicht an der ganzen Auffassung seines Wesens irre machen, wie das denn auch wirklich geschehen ist. Die fraglichen Worte, die einzigen zusammenhängenden, die Faust in der ganzen Scene zugeteilt sind, lauten:

Das Übermaß der Schätze, das, erstarrt,
In deinen Landen tief im Boden harrt,
Liegt ungenutzt. Der weiteste Gedanke
Ist solchen Reichtums kümmerlichste Schranke,
Die Phantasie, in ihrem höchsten Flug,
Sie strengt sich an und thut sich nie genug.
Doch fassen Geister, würdig tief zu schauen,
Zum Grenzenlosen grenzenlos Vertrauen.

Wenn Faust wirklich, wie die Erklärer annehmen, als der Vater des Papiergeldgedankens angesehen werden sollte, die Stelle also als ein Beitrag zur Bethörung des Kaisers aufzufassen wäre, so käme sie, abgesehen davon, daß sie ganz vereinzelt aus Fausts Munde kommt, viel zu spät. Diese Umstände allein würden genügen, die sorgfältigere Betrachtung herauszufordern, wenn auch nicht die Gesamthaltung des Goetheschen Faust jener schnellfertigen Auffassung entgegenstände. Nun beachte man aber doch auch die Umgebung, worin diese verspätete, übrigens rein reflektierende Äußerung sich aus dem Munde des sich ganz passiv verhaltenden Zuschauers hervordrängt. Vorher und nachher stehen des Mephistopheles sarkastische Ergebungen; zuvor über die Bequemlichkeit des neuen Verkehrsmittels, dann hinterher über die angebliche Sicherheit seiner Realisierung. Nun! Goethe war in diesen Dingen ein Fachmann; er hatte nicht umsonst fast ein halbes Säkulum, ehe er diese Scene dichtete, Jahre seiner besten Kraft der Ordnung der Weimarischen Finanzen zugewandt; er wußte auch in diesen Gebahrungen die positiven Seiten von den negativen zu unterscheiden. Die letzteren kamen hier vornehmlich in Betracht — und Mephistopheles ist ihr geeigneter Vertreter —; es bezeugt Goethes tiefe Einsicht, daß er dazwischen, wenigstens mit einem Hinweis, auch den andern einen Ausdruck leiht, naturgemäß

durch den Mund seines Faust, der auch als „Plutus“ die positive Bedeutung des Besitzes vertrat. Sieht man daraufhin die oben citierten Worte an, so erhalten sie überzeugend ihr rechtes Licht; sie offenbaren zugleich des Dichters durchdringende Kenntnis dieser im modernen Leben so gewaltig dominierenden Verhältnisse. Was der greise, weltkundige Dichter an der merkwürdigen Stelle seinem Faust in den Mund legt, ist in der That die Raison des ganzen modernen wirtschaftlichen Verkehrs; denn der merkantile sowohl als der politisch-finanzielle Verkehr beruht durchaus auf dem Vertrauen! Auf dem Vertrauen allerdings, wie es „tiefschauender Geister würdig“ ist. Denn wenn ein Stück Papier da für die „höchsten“ Verantwortlichkeiten bürgt, so ist das freilich das Resultat eines Werkes, das der „weiteste Gedanke“ und auch eine „kühne Phantasie“ geschaffen haben. Was aber die Begründung dieses Vertrauens, im Gegensatze zu dem Mephistophelischen Schwindel, betrifft, so birgt das kurze Faustische Wort — diesmal in weisheitsvoller Ironie — die Moral der alten Schatzgräberfabel: die Söhne suchten nach des Vaters Testament die im Weinberge verborgenen Schätze; sie gruben ihn um und um und schufen damit den ersehnten Gewinn durch den natürlichen Ertrag des verjüngten Bodens. Das ist die erlösende Weisheit, die der sinnende Faust, unverstanden von seiner Umgebung, dem Verblendeten zuruft:

> Das Übermaß der Schätze, das, erstarrt,
> In deinen Landen tief im Boden harrt,
> Liegt ungenutzt!

Und dabei steht das Bild vom „Boden“, des Einzelnen für das Allgemeine, doch für die Gesamtheit der „erstarrten“ Produktionskräfte, die „ungenutzt“ bleiben

von dem absolutistischen Staat, welcher „Furcht wie Hoffnung“ in ehernen Banden hält. Welch eine Bahn für den grenzenlosen Flug der Phantasie, wenn sie, durch das „Vertrauen“ des „würdigen, tiefschauenden Geistes“ befreit, in „nie sich genug thuenden“ Anstrengungen sich entfalten! —

Daß Goethe bei solchen bedeutenden Erdichtungen oft von Tagesinteressen angeregt wurde, wird uns vielfach bezeugt, so auch hier durch Eckermann (27. Dezember 1829); leider haben solche Mitteilungen die Interpretation weit häufiger beirrt, als sie im Grunde gefördert. Um solchem Mißbrauch ein für allemal entgegenzutreten: niemals bog Goethe seine Pläne außerhalb ihrer selbst liegenden, vorübergehenden Tendenzen zu, niemals opferte er ihre strenge Konsequenz auch nur für einen Moment etwa einem sich darbietenden epigrammatischen Ausfall! Sondern: wenn dergleichen Anspielungen und „Spitzen“ sich zahlreich genug finden, so erwuchsen sie allemal aus der allgemeinen Idee der Darstellung organisch von selbst oder sie fügten sich als ein blinkender Schmuck den von innen her bestimmten Konturen des Baues gefällig und die Linienführung verstärkend an. — Nirgends ist das stärker zu betonen als bei der Interpretation seines Faust. —

Die Scene wird nun erheiternd beschlossen mit einer Revue der vom Kaiser mit dem neuen Papiersegen Beschenkten; ein Jeder wird durch den ihm in den Schoß gefallenen Gewinn in den gewohnten Neigungen bestärkt, und des Kaisers Hoffnung, durch solche Mittel „Lust und Mut zu neuen Thaten“ zu erwecken, wird, wie zu erwarten, gründlich zu Schanden.

> Ich merk' es wohl, bei aller Schätze Flor
> Wie ihr gewesen, bleibt ihr nach wie vor.

Nur der Narr, der bisher seine Sache auf Nichts gestellt, kommt durch den Besitz zu Verstande und bestätigt damit die „Meerkatzen-Weisheit“ aus der Hexenküche: „Und wär' ich bei Geld, so wär' ich bei Sinnen!“

Narr: Heut Abend wieg' ich mich im Grundbesitz! — (Ab.)
Mephistopheles (solus). Wer zweifelt noch an unsres Narren Witz!

Mit der politischen Thätigkeit Fausts ist es vor der Hand vorbei. Die neue Frage entsteht, wird „Faust am Kaiserhof“ fortan sich in die Rolle des magischen Intendanten der allerhöchsten Phantasiegelüste herabdrücken lassen, wird er seine edlen Kräfte verbrauchen, um den „reichgemachten Kaiser zu amüsieren“, wozu freilich ihn zu verführen Mephistopheles sich sehr bereit zeigt?

Eine der großartigsten Scenen des ganzen Gedichts hat Goethe der Lösung dieser Frage gewidmet. Die hohe Bedeutung, die er in seinem Faustplane „von vorneherein“ dem Helenamotiv beigelegt hatte, erforderte für diese entscheidende Scene eine ganz neue, unendlich vertiefte Behandlung, wobei alle charakteristischen Züge der Helena-Episode, wie die alte Faustfabel sie überlieferte, sich zu ihrem diametralen Gegensatze umkehren mußten.

Dort buhlt die wollüstige Leidenschaft um den Besitz des Inbegriffs sinnlicher Schönheit, und Mephistopheles befriedigt das sündhafte Begehren, um in Faust den letzten Rest des Willens zur Umkehr zu ersticken. Er schürt die Leidenschaft zu der gleißenden Teufelin, die das verderblichste Stück seines Höllenapparates bildet. Nun erst hat er gesiegt; unwiderruflich ertönt das furchtbare Wort: In aeternum damnatus es!

Mit Goethes „Helena“, der sichtbaren Ideal-

erscheinung der höchsten geistigen Schönheit hat Mephistopheles nichts zu schaffen, er kennt sie nicht, ja er leugnet sie; obwohl er genug von ihr reden gehört hat, so hält er sie doch für ein leeres Nichts, ein Hirngespinst, dem versonnene Thoren in fruchtlosen Grübeleien nachjagen. Aus dieser mephistophelisch-sarkastischen Verachtung des utopistischen — in Nirgendheim hausenden — Schönheitsideals, aus diesem radikalen Unglauben an die Idee überhaupt, ist fast jedes Wort zu verstehen, das Goethe seinem Widergeist in der ganzen Scene in den Mund legt. — Ebenso aber muß Goethe seinen Faust von dem Begehren nach dieser Helena noch weit entfernt sein lassen. Er kann sie nicht begehren, die er noch nicht kennt. Wäre sie es gewesen, die er im Zauberspiegel der Hexenküche erblickte, so hätte statt der starken Krümmen seines Irrganges sein Streben ihn sogleich gradeaus und aufwärts geführt! So müssen sich alle Verhältnisse zu ihrem direkten Gegenteile wandeln. Unmutig, halb widerwillig geht Faust daran, den rein äußerlich an ihn herantretenden Wunsch des Kaisers zu erfüllen, lediglich um dessen Neugier zu befriedigen. Mephistopheles aber weigert seine Hilfe, muß sie weigern, weil er in der That nicht helfen kann; er weiß von der griechischen Helena nichts. Mit voller Klarheit tritt hier wieder die Grundanlage des Goetheschen Mephistopheles hervor. Das ist kein absoluter, seiner transcendenten Hölle entstiegener Teufel, der als solcher dem Weltganzen gegenübertretend den ewigen Prozeß gegen die Gottheit führte; von dem allen hat er nur die traditionelle Maske: er ist ein durchaus irdischer Dämon, die Summe der in dem Weltenlaufe wirksamen Schwächen, Irrungen, Widersprüche, der stets verneinende Geist, der „Vater aller

Hindernisse", wie ihn erschöpfend unsere Scene benennt. Als solcher ist er schlechterdings auch relativ und zeitlich beschränkt in die jeweiligen Verhältnisse, von denen er gewissermaßen eine Funktion darstellt; der Umkreis des Gesichtsfeldes, über den die Epoche nicht hinausblicken kann, hält auch ihn in seinen Grenzen. Dem Zeitalter aber ist die Helena noch nicht erschienen; nur geht von der Höhe ihrer Schönheit eine Sage, und der Kundige weiß, daß es weite und geheimnisvolle Wege sind, die zu ihr hinführen. Die weltläufige Oberflächlichkeit freilich meint wohl, daß sich dergleichen nach Belieben kommandieren lasse. Mit köstlicher Naivetät drängt der Hofmarschall:

> Der Kaiser will, es muß sogleich geschehn,
> Will Helena und Paris vor sich sehn.

Da ist denn doch Mephistopheles bedeutend besser orientiert:

> Du wähnst, es füge sich sogleich:
> Hier stehen wir vor steilern Stufen,
> Greifst in ein fremdestes Bereich.

Goethe läßt ihn hier einmal sich mit der vollen Wahrheit aushelfen; denn welch einen treffenden, allgemeinen Sinn hat die Bemerkung, daß mit allerlei Zauberkünsten wohl ungeheuerliche Gespenster in Masse hervorgerufen werden können, auch verführerisch Reizvolles, nur nicht die reine Schönheit!

> Doch Teufels-Liebchen, wenn auch nicht zu schelten,
> Sie können nicht für Heroinen gelten.

Noch aber steht der tiefgelehrte, vielerfahrene Faust auf dem Standpunkte, daß er die Schöpfungen der Kunst nicht anders achtet als ein müßig-leichtes Spielwerk:

> Mit wenig Murmeln, weiß ich, ist's gethan,
> Wie man sich umschaut, bringst du sie zur Stelle.

Und wieder giebt Mephistopheles gradehin den wahrheitsgemäßen Bescheid:

> Das Heidenvolk geht mich nichts an,
> Es haus't in seiner eignen Hölle.

Ein treffendes Wort, wenigstens insofern darin die unvereinbare Trennung des „Barbarisch Romantischen" vom „Antik-Klassischen" ausgesprochen ist. Mag es immerhin höhnende Ironie sein, was er später den ungeduldigen Hofschargen erwidert, daß, „wer den Schatz, das Schöne, heben will, bedarf der höchsten Kunst, Magie der Weisen," so viel weiß doch der kalt die Idee verneinende Weltverstand, daß er hier machtlos ist.

Trotz alledem ist es nun aber dennoch Mephistopheles, der Faust den Weg zur Beschwörung der Helena-Erscheinung weist. Wie das zu verstehen ist, und was die seltsamen Symbole zu bedeuten haben, deren sich Goethe an diesem wichtigsten Knotenpunkte der Handlung bedient, das zu erklären gehört zu den schwierigsten Aufgaben, welche die ganze Dichtung stellt.

Der geheimnisvolle Unterricht Mephistos von den „Müttern", von den weglosen Einsamkeiten, in denen sie thronen, berührt uns mit den Schauern des Erhabenen, die uns die ganze Scene hindurch mit geisterhaftem Flügelschlag umweben. Wie aber? Der Geist der Verneinung als Prophet der heiligsten Mysterien? Sollte man da nicht zu Fausts Gegenrede sich schlagen:

> Du sprichst als erster aller Mystagogen,
> Der treue Neophyten je betrogen.

In der That hat Goethe beides, die Wahrheit und den Trug, in dieser mächtig wirkenden Scene so meisterlich gemischt, daß jedes zu seinem vollen Rechte gelangt. Des Rätsels Lösung liegt in der, der Weisheit Goethes

würdigen Erfahrung, daß der schärfste Verstand sehr wohl die höchsten Ideengänge zu beschreiben, ihre Entwickelung zu analysieren weiß, ohne von den Ideen selbst im entferntesten berührt zu sein, ja ohne an ihre Realität im mindesten zu glauben. Freilich wird trotz aller Richtigkeit der Beobachtung dieser tief verletzende Mangel sich dem Empfindenden, Gläubigen sofort verraten, weil da, wo ihn die Fülle der Erwartung, die Gewißheit göttlichen Seins unbewußt beseelen, ihm von dort die öde Leere entgegengähnt, die höhnende Skepsis ihm ans Herz greift.

Auf der Grundlage solcher Betrachtung konstruierte Goethe den scenischen Vorgang.

„Von vorneherein" stand im jugendlich entworfenen Plane fest, daß aus dem leidenschaftlichen, dumpfen Drange Faust durch den freien, bewußten Schönheitsgenuß zu seiner Vollendung geführt werden sollte. Hier soll nun der Anstieg zum Gipfel erfolgen. Dazu wird die völlige Abwendung von den bisherigen Wegen erfordert. Er suchte Befriedigung des Genuß- und Schönheitsdranges im vollen Leben, in der Expansion der Gemüts- und Phantasiekräfte „nach außen." Nun wird er dessen inne, daß er irrte: — denn die dialogische Auseinanderlegung des seelischen Prozesses ist doch nur die Objektivierung des thatsächlichen Verlaufs. Was von ihm verlangt wird, ist vielmehr die völlige Versenkung in das eigene Innere und in die tiefsten Tiefen des Wesens der Dinge. Die Einsamkeit der stillsten Einsamkeiten statt des bewegten Laufs, der Fülle des Lebens! Und doch diese Einsamkeit dicht umdrängt von den Bildern aller Gestalten und Thaten! Nicht leicht vollzieht sich dieser Verzicht auf das lebendige, unmittelbare Ergreifen der Dinge

zu Gunsten der theoretischen Erkenntnis und der mühevollen Bemeisterung der reinen Formen ihrer künstlerischen, schönen Gestaltung: um so weniger, als der Hohn des kalten Weltverstandes nur leere, abstruse Verlorenheit erblickt, wo sie „das All zu finden hofft.“

Hier setzt Goethes wundervolle Erdichtung ein, der es nun Wort für Wort zu folgen gilt. In doppeltem Lichte erscheinen die Lehren Mephistos, die er um so mystischer verkündet, als das nur äußerlich von ihm Gekannte seinem Wesen nach ihm selbst ewig unzugänglich ist; eben darum aber travestiert er es zugleich mehr und mehr, zuletzt ins völlig Negative. Gerade dadurch treibt er seinen Adepten, den geflissentlich vom rechten Wege abzuschrecken und durch Mutlosigkeit zu lähmen ja sein Hauptzweck ist, zuerst zum erregtesten Aufmerken, sodann jedoch zum Widerspruch und stiftet so, das Böse wollend, abermals das Gute.

Ungern entdeck' ich höheres Geheimnis. —
Göttinnen thronen hehr in Einsamkeit,
Um sie kein Ort, noch weniger eine Zeit:
Von ihnen sprechen ist Verlegenheit.
Die Mütter sind es!

Faust (aufgeschreckt): Mütter!
Mephistopheles: Schaudert's dich?
Faust: Die Mütter! Mütter! — 's klingt so wunderlich!
Mephistopheles: Das ist es auch. Göttinnen, ungekannt
Euch Sterblichen, von uns nicht gern genannt.
Nach ihrer Wohnung magst ins Tiefste schürfen:
Du selbst bist Schuld, daß ihrer wir bedürfen.

Die merkwürdige Symbolik ruft ein Goethesches Wort ins Gedächtnis, das er zu Eckermann sprach (5. Juli 1827): „Wenn durch die Phantasie nicht Dinge entstünden, die für den Verstand ewig problematisch bleiben, so wäre überhaupt an der Phantasie nicht viel. Dies ist es, wodurch

sich die Poesie von der Prosa unterscheidet." Das Bild von den „Müttern", bei dem diese Bemerkung in besonders hohem Grade zutrifft, entstand durch die Reminiscenz an eine Stelle in Plutarchs Biographie des Marcellus, wie von Hartung zuerst im Jahre 1837 gezeigt ist.[1]) Dort wird im 20. Kapitel erzählt, daß die uralte Stadt Engyion auf Sizilien berühmt war durch die Verehrung geheimnisvoller Göttinnen, welche die Mütter hießen. Nun war dort ein Bürger Nikias, den man, weil er zum Anschluß an die Römer aufgefordert hatte, den Puniern ausliefern wollte. Da er das merkte, ersann er eine List. Er stieß öffentlich ungeziemende Reden gegen die „Mütter" aus, um seinen Feinden Anlaß zu seiner Verhaftung zu geben. „Als nun alles dazu bereit war, wurde noch eine Versammlung der Bürger gehalten. Nikias trat auf, um dem Volke guten Rat zu geben, aber mitten in seiner Rede warf er sich plötzlich auf die Erde. Nach einer kleinen Weile, da, wie natürlich, alles stille und erstaunt war, hob er den Kopf empor und drehte ihn nach allen Seiten herum, mit zitternder, unvernehmlicher Stimme, die er nach und nach stärker und deutlicher hören ließ. Wie er das ganze Theater von stummem Schauder ergriffen sah, warf er den Mantel von sich, zerriß das Untergewand, sprang halb nackend auf und lief nach dem Ausgange des Theaters, indem er schrie, daß er von den Müttern verfolgt würde. Niemand wagte es, aus Aberglauben, Hand an ihn zu legen;" und da ihm als einem Wahnsinnigen alles auswich, gelang es ihm glücklich zu

---

1 Vgl. J. A. Hartung: „Ungelehrte Erklärung des Goetheschen Faust." Leipzig. 1855. S. 190. — Vgl. auch Düntzer a. a. O. S. 486.

entkommen. Goethe bezeugt es selbst, daß seine Erfindung dieser Anregung entsprossen sei: im Gespräch über die Scene mit Eckermann sagte er (10. Januar 1830): „Ich kann Ihnen weiter nichts verraten, als daß ich beim Plutarch gefunden, daß im griechischen Altertume von Müttern als Gottheiten die Rede gewesen. Das ist alles, was ich der Überlieferung verdanke, das übrige ist meine eigene Erfindung." Der Vorgang ist wieder lehrreich dafür, wie Goethe solche starken Eindrücke im Sinne bewahrte, und wie seine ideenbefruchtete Phantasie aus einzelnen charakteristischen Zügen des Stoffes ganz originale Neuschöpfungen herausbildete.

In diesem Falle war es einmal die Idee des Geheimnisvollen, Göttlich-Mächtigen in der emphatisch erhöhten Bezeichnung „die Mütter", was ihn zu der Wahl dieses Symbols antrieb, sodann die natürlich darin liegende Bedeutung der Leben und Gestalt geheimnisvoll hegenden und zum Lichte bringenden Urkraft. Bei diesen schaffensmächtigen Gottheiten soll Faust die Helena finden oder doch von ihnen das Vermögen erlangen, ihre Erscheinung hervorzuzaubern. Aber statt ihm nun zu sagen, wo sie zu erfragen seien, erschöpft sich Mephistopheles in mysteriösen Negationen, die alle darin zusammenstimmen, daß sie ihn durch die dunkel beängstigende Vorstellung grenzenloser Vereinsamung, die ihm bei der Wallfahrt zu den „Müttern" drohe, von dem Unternehmen abwenden sollen. Denn mit Recht sieht es der Verführer als für seine Pläne bedrohlich an. Nur dahin zielt der folgende Teil des Dialogs, und nur so wird Rede und Gegenrede klar verständlich. Nur daß in dem eigentümlich feierlichen Pathos der Verneinung noch immer eine Mahnung an die Größe des Gegenstandes liegt, um den es sich handelt.

Faust: Wohin der Weg?
Mephistopheles: Kein Weg! Ins Unbetretene,
Nicht zu Betretende; ein Weg ans Unerbetene,
Nicht zu Erbittende. Bist du bereit? —
Nicht Schlösser sind, nicht Riegel wegzuschieben,
Von Einsamkeiten wirst umhergetrieben.
Hast du Begriff von Öd' und Einsamkeit?

Aber es zeigt sich sogleich, daß solche Töne bei Faust kein Ohr mehr finden; er ist der Führung durch den Dämon, der ihm einst den Genuß der ganzen Welt versprach, entwachsen und im Begriff, sich völlig von ihr zu emancipieren. Freilich um der „Öde und Einsamkeit“ fruchtloser Spekulation zu entrinnen, hat er damals den Pakt mit dem Abgesandten des Erdgeistes gemacht; er kennt sie zur Genüge. Aber was hat er dafür empfangen?

Mußt' ich nicht mit der Welt verkehren?
Das Leere lernen, Leeres lehren?

Die Lockungen der Hexenküche verfangen bei ihm nicht mehr, auch nicht jene gefährlicheren Reizungen, die ihn in die weit schlimmere Vereinsamung der Schuld getrieben haben! Ihn kann die Furcht vor der Abwendung von dem Treiben der Welt nicht schrecken; zumal aus jener völligen Stille, die ihm als grauenvolle Leere geschildert wird, ihm die große Hoffnung aufzutauchen beginnt, hier endlich das überall getäuschte Sehnen befriedigt zu finden.

Noch fährt Mephistopheles fort, in großartigen Bildern die Schrecknisse der absoluten Leere mit soviel Farbenpracht als dämonischem Sarkasmus auszumalen, um mit dem stärksten Wort zu schließen:

Nichts wirst du sehn in ewig leerer Ferne,
Den Schritt nicht hören, den du thust,
Nichts Festes finden, wo du ruhst.

Die Überspannung der Sophistik des Lügengeistes enthüllt dem Faust ihren handgreiflichen Widerspruch: ein Kunstvermögen soll er empfangen, und es sollte die Leere sein, die es in sich bärge?

Du sendest mich ins Leere,
Damit ich dort so Kunst als Kraft vermehre!

Nicht länger wird Faust sich von seinem Gegner in dem Pakt um seine Seele in die Bahnen locken lassen, die jenem zum Gewinn der Wette verhelfen, ihm wie die Katze der Fabel „die Kastanien aus den Gluten kratzen.“ Vielmehr ist er entschlossen seiner eignen Hoffnung zu folgen, die ihm in jener angeblich so schreckensvollen Öde eine Welt des Herrlichsten verheißt:

Nur immer zu! wir wollen es ergründen:
In deinem Nichts hoff' ich das All zu finden.

Mephisto sieht sich durchschaut und verweigert nicht die Anerkennung:

Ich rühme dich, eh' du dich von mir trennst,
Und sehe wohl, daß du den Teufel kennst.

Er giebt die bisherige Taktik auf, um sogleich eine neue zu befolgen: „Hier diesen Schlüssel nimm!“

Die Erklärung ist diesem Symbol, trotzdem es der Dichter so reich mit den bedeutsamsten Funktionen ausstattet, nicht gerecht geworden; wie sie es denn auch übersehen hat, daß Mephisto mit der Übergabe des Schlüssels an Faust den Weg der negativen Abschreckung verläßt und ihm positiv zu seinem nicht mehr zu hindernden Unternehmen behilflich ist: freilich wieder in der Absicht, ihn nun hier zum Scheitern zu bringen, wie die Schlußverse deutlich sagen:

Wenn ihm der Schlüssel nur zum Besten frommt!
Neugierig bin ich, ob er wiederkommt?

Was bedeutet dieses Symbol, dem bis zum Schlusse der nun erst beginnenden eigentlichen Aktion gradezu die entscheidende Rolle zugeteilt ist? Die Sache liegt so, daß ohne die Lösung dieses Problems auch das andre, das die „Mütter" betrifft, zur reinen Lösung nicht gelangen kann. Denn bisher ist es ja doch nur erst angekündigt! Was es enthält, wird erst in und mit der Schlüsselaktion entwickelt und kann nur in Verbindung mit ihr erkannt werden.

Hier diesen Schlüssel nimm!

Faust. Das kleine Ding!

Mephistopheles. Erst faß ihn an und schätz ihn nicht gering.

Faust. Er wächst in meiner Hand! er leuchtet, blitzt!

Mephistopheles. Merkst du nun bald, was man an ihm besitzt!
Der Schlüssel wird die rechte Stelle wittern,
Folg ihm hinab, er führt dich zu den Müttern.

Die Deutung muß hier mit besonderer Vorsicht zu Werke gehen, denn der Fall ist einer der seltenen, wo Goethe sich keines traditionellen Bildes bedient, keiner irgendwie gearteten Anregung folgt, mag er beides noch so frei umgestalten; kaum, daß der in der Sprache selbst so oft gegebene Bildkeim ihm hier wesentliche Hilfe bietet. Die Erfindung ist eine ganz freie, nur aus dem Bedürfnis der Handlung geboren, also auch nur aus dieser zu erklären.

Wozu soll der Gang zu den „Müttern" Faust verhelfen? Es soll ihm durch sie möglich werden, die Helena hervorzuzaubern; ohne Bild gesprochen: es handelt sich um die Erwerbung des künstlerischen Vermögens! Wie wäre das aber jemals auch durch die höchsten und feinsten

philosophischen Spekulationen zu gewinnen, so daß man es besäße und nach Gefallen damit schalten könnte? Selbst die angeborene Kraft, das künstlerische Genie, vermag das an und für sich selbst noch nicht. Es ist ein „Kleines", anscheinend „Geringes", dessen es dazu bedarf, und doch ein so Großes, weil es „in der Hand" des Berufenen beständig „wächst" und immer „leuchtender" wird: es ist mit einem Wort die Kunstübung, das Handwerk, die Regel der Kunst, die gelernt werden müssen, von der Tradition überliefert. Die Alten umfaßten mit dem Namen der „Techne poietike" beides, sowohl das, was wir im engern Sinn unter der Technik des künstlerischen Schaffens verstehen, als auch seine Theorie, d. i. die Erkenntnis der Formgesetze. Die „Technik" in diesem Sinne schließt dem zur Kunst Berufenen das Reich der Kunst auf, daher wählt Goethe dafür das Symbol des Schlüssels: das grade von dem Begabtesten oft genug gering geachtete Handwerk der Kunst wächst in seiner Hand, „bald merkt er, was er an ihm besitzt": nun führt es, durch ihn zum Leuchten gebracht, ihn in das innerste Heiligtum:

Der Schlüssel wird die rechte Stelle wittern!

Und hier erst tritt auch das andre Symbol in sein volles Licht:

Folg ihm hinab, er führt dich zu den „Müttern."

Wiederum läßt Goethe die Schauer des Erhabenen aufsteigen, da er den Hörer zu diesen „wunderbarsten Dingen" führt. „Trifft's mich immer wie ein Schlag!" ruft Faust; dagegen Mephisto: „Bist du beschränkt, daß neues Wort dich stört?" Und nun Faust, voll Mut und Zuversicht, zum Werk entschlossen:

Doch im Erstarren such' ich nicht mein Heil,
Das Schaudern ist der Menschheit bestes Teil;
Wie auch die Welt ihm das Gefühl verteure,
Ergriffen, fühlt er tief das Ungeheure.

Tiefsinnig schildert das mächtige Wort die wogende, stürmische Erregung, die den großen Künstler übermeistert, außer sich selbst setzt, so lange er sein Werk noch nicht ergriffen hat, die ihn vorwärts treibt, hinab zu einer geahnten, noch unbekannten Tiefe. Um welchen hohen Preis erkauft er diese Gefühle, mit welchen Schmerzen, Entsagungen, Verkennungen „verteuert" ihm die Welt diesen leidenschaftlich ungeheuren Drang des Schauens und Schaffens, den er dennoch um die tote Ruhe des erstarrten Empfindens nimmer tauschen möchte!

Mephistopheles. Versinke denn! Ich könnt' auch sagen: steige!
's ist einerlei. Entfliehe dem Entstandnen
In der Gebilde losgebundne Reiche!
Ergetze dich am längst nicht mehr Vorhandnen;
Wie Wolkenzüge schlingt sich das Getreibe,
Den Schlüssel schwinge, halte sie vom Leibe!

Faust begeistert. Wohl! Fest ihn fassend, fühl' ich neue Stärke,
Die Brust erweitert, hin zum großen Werke.

Kann der erregte Zustand des vom Schaffensdrange trächtigen Künstlers wahrer und ergreifender geschildert werden! Was ihn treibt, ist das Schönheitssehnen, was ihn führt, ist die fest ergriffene Übung seiner Kunst, was er sucht, ist die Gestalt! Nicht im Reiche der Wirklichkeit findet er sie, er „entflieht dem Entstandenen in die weiten Reiche" des freien Waltens der Phantasie, das mit tausendförmigem Gewoge auftauchender und wieder zerfließender Gebilde ihn umdrängt. Der „Schlüssel" leiht ihm die Herrschaft über sie; nur die „Techne poietike",

der Besitz der Technik und die Kenntnis der Formgesetze, giebt ihm die Festigkeit, daß nicht das „Getreibe" ihn überwältigt. — Noch aber fehlt das Schwerste, Letzte, Wesentlichste, was alle die erworbenen Kräfte erst vereint und erhöht zu dem künstlerischen Schaffensvermögen — der Poiesis der Alten —, jenem zu bleibendem Besitz erworbenen, stets bereiten Vermögen, aus den Wolkenzügen der Phantasie die ewigen Gestalten der Schönheit zu formen: „Held und Heldin aus der Nacht zu rufen", den „Weihrauchsnebel zu Göttern zu wandeln!"

Was ist dieses Letzte, Wesentlichste der Kunst, das Goethe mit dem geheimnisvollen Symbol der „Mütter" im Sinne hat?

Wir empfangen einen doppelten Aufschluß darüber, zuerst hier aus dem Munde des Mephistopheles, sodann in der Schlußscene des ersten Aktes durch Faust. Die beiden Äußerungen müssen notwendig im Ton und auch dem Inhalte nach unterschieden sein; denn wie hätte der Dichter seine Meinung über das Heiligste der Kunst durch den Geist, „der stets verneint", aussprechen sollen. Der Unterschied läßt sich kurz bezeichnen: die eine berichtet von dem Inhalte des Problems, wie er dem kalten Weltverstande von außen betrachtet sich darstellt, die andre verkündet ihn aus der Seele des Künstlers, der ihn im Innersten erfahren hat. Für die Dichtung wurde dabei noch ein neues Symbol erforderlich, dessen Bedeutung sich aus der vorstehenden Erläuterung von selbst ergiebt. Der „glühende Dreifuß", den Faust durch die Berührung mit dem Schlüssel in seine Gewalt bringt, so daß der aus der Schale aufwallende Weihrauchsnebel unter seiner magischen Behandlung sich zu Götter- und Heroengestalten wandelt, dieses magische Gerät, das ihm fortab

sich gefügig „angeschlossen“ hat, das „als treuer Knecht ihm folgt“, ist ein treffliches Bild für die zum bleibenden Besitz gewordene Meisterschaft des künstlerischen Schöpfungsvermögens[1]). Und grade, insofern das Gleichnis hinkt, ist es hier besonders treffend gewählt: der mephistophelischen Auffassung erscheint jenes Vermögen als ein durch das „Glück“ erworbener äußerer Apparat für die „dreisten“ und geschickten Operationen des der Magie des Erfolges sich weihenden Adepten:

> Er schließt sich an, er folgt als treuer Knecht;
> Gelassen steigst du, dich erhebt das Glück,
> Und eh sie's merken, bist mit ihm zurück.
> Und hast du ihn einmal hierher gebracht,
> So rufst du Held und Heldin aus der Nacht,
> Der erste, der sich jener That erdreistet:
> Sie ist gethan, und du hast es geleistet.
> Dann muß fortan, nach magischem Behandeln,
> Der Weihrauchsnebel sich in Götter wandeln.

Goethe sagt einmal von seinem Mephistopheles, daß er „durch seine Ironie das lebendige Resultat einer großen Weltbetrachtung“ darstelle: es ist unmöglich, wenn man von diesem Gesichtspunkte, wie es doch geschehn muß, seine Rolle auch in unsrer Scene beurteilt, die durchgehende Ironie darin, die in jedes Wort gelegten sarkastischen Schlaglichter zu verkennen. Mit solchen Accenten muß sie auch hier durchaus gesprochen werden.

Wie höchst charakteristisch — und in der That so allein überhaupt zu verstehn! — ist es, daß in Mephistos Unterricht keineswegs die „Mütter“ das ihm wesentliche sind, sondern eben jener „glühende Dreifuß“! Nicht der

1) Die ἕξις ποιητική nennt es kurz und unübersetzbar die aristotelische Philosophie. Vgl. Aristoteles: Ed. Acad. Boruss. II, 1140, a. 20. Nikom. Ethik, Buch VI. Kap. 4).

Ursprung des Vermögens, sondern die bloße, zu erobernde Fertigkeit ist es, worauf es ihm ankommt, und erst von hier aus fällt das Licht auf jene Urgewalten, die den Dreifuß nicht verleihen, sondern denen er durch den „Schlüssel“, das Bild der Technik, vielmehr entwandt wird. Und nun sie selbst, die geheimnisvollen „Mütter“! Wie sollte man auch hier die waltende Ironie aus der Rechnung lassen, die Ironie freilich des höchsten, vornehmsten Stiles, das Resultat einer großen Weltbetrachtung!

Der unwiderstehliche Reiz der problematischen Definition der „Mütter“ durch Mephistopheles liegt darin, daß hier die unleugbare, unverkennbare Wirkung des Ideals gekennzeichnet wird durch den die Idee leugnenden, bloßen Verstand! Auch der Verstand ist ewig: dem scharf beobachtenden kritischen Sinn ist es ein ewiges Spiel der Unterhaltung, in den wechselnden Bildern aller Kreatur die ewig sich gleich bleibenden Begriffe in ihrer Gestaltung und Umgestaltung zu erkennen. Ein Spiel mit Begriffen ist ihm auch die Kunst, weiter nichts, wie sie stationär in der Beschaffenheit der Dinge und in ihrer geschichtlichen Evolution sich wiederholen: wesenlose „Schemen“: „die einen sitzen, andre stehn und gehn, wie's eben kommt“, sagt der Text in absichtsvoller Betonung des durchaus Mechanischen der Betrachtungsweise. — Sich selbst charakterisiert Mephistopheles durch diese Auffassung der Kunst. Das künstlerische Vermögen, das zu gewinnen er Faust auf die Suche schickt, soll mit seiner innern Leuchtkraft die Begriffswelt erhellen; da ist denn wahrlich „die Gefahr groß“, sich gründlich zu verirren; was ihm heraushelfen soll, ist die Technik, im mephistophelischen Sinne: die Kon-

tine! Die Helena, die auf diesem Wege ans Licht gezaubert ist, die Götter und Heroen, die so konstruiert wurden — wie lange haben sie der Welt für echte Offenbarungen gegolten! Aber Faust, auf diesen Weg gewiesen, — wie Recht hätte Mephistopheles, ihm das sarkastische Schlußwort nachzurufen, wenn er wirklich wähnen würde, damit „im tiefsten, allertiefsten Grund" zu sein!

Und nun möge der Text mit seinem pointierten Nachdruck noch einmal für sich selber sprechen:

Ein glühender Dreifuß thut dir endlich kund,
Du seist im tiefsten, allertiefsten Grund.
Bei seinem Schein wirst du die Mütter sehn,
Die einen sitzen, andre stehn und gehn,
Wie's eben kommt. Gestaltung, Umgestaltung,
Des ewigen Sinnes ewige Unterhaltung,
Umschwebt von Bildern aller Kreatur.
Sie sehn dich nicht, denn Schemen sehn sie nur.
Da faß ein Herz, denn die Gefahr ist groß,
Und gehe g'rad' auf jenen Dreifuß los,
Berühr' ihn mit dem Schlüssel!

Verstandespoesie, Verstandeskunst und zuversichtliche Routine! Die Signatur der vorklassischen Epoche. Schemenhafte Begriffe, die sich untereinander „sehen", erkennen: aber kein Anhauch des lebendigen Wesenhaften, Leben Gebenden! Das innerste Geheimnis der seltsam großen Erdichtung liegt aber darin, daß in dieser berechnenden, schematisierten Kunst, insofern in ihrer Übung unvertilgbare bildende Kräfte verborgen schlummerten, über das mephistophelische Denken hinaus, dennoch der „Schlüssel" gegeben war, der in der Hand des Genius die Pforte öffnete — zunächst zum Vorhof der echten Kunst des Schönen! —

Ein Zwischenspiel! — Lange Epochen der Ent-

wickelung in eine einzige Schau zusammengedrängt. Während Faust „versunken" den Spuren der lebendigen Schönheit nachjagt, erscheint auf der Scene das humoristische Zerrbild der die „Gesellschaft" jeweilig noch beherrschenden Kunstanschauungen und -Anforderungen. Hier kann die Deutung sich der erwünschtesten Kürze befleißigen. Die Majestät hat die sofortige Citierung der höchsten Schönheit befohlen; und der Hofkämmerer dekretiert: „Macht euch daran! der Herr ist ungeduldig!" Wie köstlich dann das „Ihr!" des Marschalls:

> Soeben fragt der Gnädigste darnach:
> Ihr! zaudert nicht der Majestät zur Schmach.

und weiterhin in noch vernichtenderem Sarkasmus:

> Was ihr für Künste braucht, ist einerlei,
> Der Kaiser will, daß alles fertig sei.

Das ist der Hof; und nun das Publikum! Man wird doch wahrlich nicht der lapidaren Kraft der Scene gerecht, wenn man sich lediglich an Mephistos Charlatanerien mit ihren alle Seiten des Mode-Aberglaubens geißelnden Sarkasmen vergnügt; wie er seine raffinierten, Trug und Wahrheit vermischenden Künste aufbietet, um den thöricht wundersüchtigen Augenblickswünschen und sinnlichen Begehrungen der lieben Menge zu genügen, woran noch das Beste ist, daß er „sich zuletzt mit Wahrheit aushelfen" muß, dem „schlechtesten Behelf!" Der Sinn des prächtigen Spiels ist doch die al fresco Zeichnung des verderbten Zeitalters, der Perversität, Kleinlichkeit, Mißleitung des die Gemüter beherrschenden Geschmacks, als des Kennzeichens der das Zeitalter deteriorierenden Gesinnungen! Woher die Hilfe? Selbst Mephistopheles gerät in Verlegenheit:

> Die Noth ist groß. —
> O Mütter, Mütter! laßt nur Fausten los!

Stimmungsvoll wird das im alten „Rittersaal" sich vorbereitende Schauspiel eingeleitet. Noch einmal nimmt die alte Allianz zwischen Mephistopheles und dem Astrologen die Regie in die Hand, wobei dieser feierlich zu verkünden hat, was jener ihm einbläst; die Ereignisse werden alle diese künstlichen Veranstaltungen bald über den Haufen werfen. Vor der Hand herrscht hier noch zu oberst das Ceremoniell und ein ihm unterthäniger Hofgeschmack; dem im besten Falle durch die mittelalterliche Kunstentwickelung eingeschränkten Blick und dem im übrigen durch die modischen Entartungen des Pseudo-Klassizismus verbildeten Auge erscheint die Natur plump und gemein, die Antike roh und unbeholfen. Genau wie die Scholastik die kirchlichen Wunder betrachtet, so erwartet die in dieser Gesellschaft maßgebende Anschauungsweise die Wunder der Kunst nicht von der Erschließung der Natur und von der Entfaltung des Geistes, sondern von der magisch-sensationellen Befriedigung verwöhnter Begierden, die offiziell von der mephistophelisch inspirierten Kritik als herrliche Offenbarung introduziert wird.

Astrolog. Empfangt mit Ehrfurcht sterngegönnte Stunden;
Durch magisch Wort sei die Vernunft gebunden:
Dagegen weit heran bewege frei
Sich herrliche verwegne Phantasei.
Mit Augen schaut nun, was ihr kühn begehrt,
Unmöglich ist's, drum eben glaubenswerth.

Doch statt des „Wundermanns", der im Einverständnis mit diesen Regisseuren in den alten Geleisen fortwandelt, steigt nun Faust auf, und mit ihm die dieser Umgebung freilich noch unverständliche Botschaft von der wahren Kunst. Wir erfahren, was ihm der Gang zu den „Müttern" bedeutete!

In eurem Namen, Mütter, die ihr thront
Im Grenzenlosen, ewig einsam wohnt,
Und doch gesellig. Euer Haupt umschweben
Des Lebens Bilder, regsam, ohne Leben.
Was einmal war in allem Glanz und Schein,
Es regt sich dort; denn es will ewig sein.
Und ihr *vertheilt es, allgewalt'ge Mächte*,
Zum Zelt des Tages, zum Gewölb der Nächte.
Die einen faßt des Lebens holder Lauf,
Die andern sucht der kühne Magier auf;
In reicher Spende läßt er voll Vertrauen,
Was jeder wünscht, das Wunderwürdige schauen.

Die scheinbar nahegelegte Deutung, wonach die „Mütter" als die „Ideen" aufzufassen wären, so oft sie mit allen Künsten philosophischer Dialektik verteidigt ist, will nicht rest- und widerspruchslos in dem Bilde aufgehn. Mag man die „Ideen" rational mit Aristoteles fassen, als die durch die Vernunft aus der Erfahrung abstrahierten Wesensvorstellungen der Dinge, oder transcendental in Platos mystisch-poetischer Fiktion, als vor aller Erfahrung existent und aller Erscheinung zu Grunde liegend ; in beiden Fällen würde die Goethesche Personifikation ihnen nicht entsprechen, denn nicht den *Dingen innewohnend* oder sie *hervorbringend* werden die „Mütter" geschildert, sondern als *ihre das Leben bildenden Bewegungen festhaltend* und mit *diesen schaltend*. Nicht also Ideen sind sie sondern *Principien von Thätigkeiten*; es sind, mit einem Worte, die *formenden Kräfte*, die aus dem wirklichen Leben ein zweites schaffen: aber transcendent erfaßt, als abgesondert für sich, von aller Materie abgetrennt, von *Ewigkeit her bestehende Urkräfte, Dämonen!* So hatte Mephistopheles allerdings recht gesehen, wenn er in ihrer Mitte den glühenden Dreifuß erblickte, das Symbol

des künstlerischen Schaffensvermögens. Dem entspricht das großartige Bild in allen seinen Teilen. Goethe faßt als den tiefsten Grund der Kunst die Umbildung der Einzelerscheinung zur Allgemeinheit, doch so, daß sie die Regsamkeit des Lebens bewahrt. Sie erlangt damit die ewige Dauer. Nun sieht er die dazu thätigen Kräfte geheimnisvoll von Uranfang her wirkend, wie sie aus allem was ist und geschieht das Dauernde ergreifen, dem Vergangenen, Toten die volle Bewegung, ja ein erhöhtes ewiges Leben leihend. Gewaltige Dämonen, üben sie so aus unergründlichen Tiefen her in unsichtbarem Schaffen die gradezu mächtigsten Wirkungen im Leben; denn was käme dem Einflusse gleich, den ihre Gespinste in Mythe und Sage, Märchen und Tradition, Bild und Fabel in tausend und abertausend Gestaltungen von jeher erwiesen haben und immerfort erweisen, ein Einfluß, dem nichts sich entzieht; kein Gebiet des Lebens, keine Stunde des Tages bleibt von ihrem Wirken unberührt. Sie „verteilen es zum Zelt des Tages“, wo „der holde Lauf des Lebens es erfaßt“, und „zum Gewölb der Nächte“, wo der „kühne Magier es aufsucht“: sie walten im Leben und in der Geschichte, und sie verleihen der Kunst das Geheimnis ihrer Wunderkraft.

Ein „Geister-Meisterstück“ vollzieht sich! Der in Fausts Hand erglühte Schlüssel berührt die weihrauchgefüllte Schale; aus den ziehenden Nebeln formen sich die Gestalten der hellenischen Schönheit. Fast fällt der Astrolog aus der Rolle, da ihn die vollendete Harmonie überwältigt:

> Indem sie ziehn, wird alles Melodie.
> Der Säulenschaft, auch die Triglyphe klingt,
> Ich glaube gar, der ganze Tempel singt

Paris erscheint, dann Helena! Jener die Damen, diese die Kavaliere gewinnend, beide wechselweise bemäkelt; doch wie der Tadel der Verbildung entspringt, so der Beifall lediglich der Sinnlichkeit. Das kostbare satirische Spiel und Gegenspiel der Scene erklärt sich von selbst. Mephistopheles hat — sehr bedeutungsvoll — von Helena bisher nur gehört; er erblickt sie zum ersten Male:

Das wär' sie denn! Vor dieser hätt' ich Ruh:
Hübsch ist sie wohl, doch sagt sie mir nicht zu.

Der Astrolog spricht — diesmal in eigner Person — sein höchstes Entzücken aus, von der blendenden Erscheinung hingerissen; und auch der „Gelahrte" erklärt sein Wohlgefallen. Die Begründung, die er dafür umständlich erstattet, ist ein kleines Kabinettsstück für sich, eine schlagende Satire auf die mattherzige philologische Kritik, die den eignen Augen nicht traut und im Buchstabenglauben an den „Text" Empfindung und Urteil zu Sklavendienst herabwürdigt:

Ich seh' sie deutlich, doch gesteh' ich frei,
Zu zweifeln ist, ob sie die rechte sei.
Die Gegenwart verführt ins Uebertriebne,
Ich halte mich vor allem ans Geschriebne.
Da les' ich denn: sie habe wirklich allen
Graubärten Troja's sonderlich gefallen:
Und, wie mich dünkt, vollkommen paßt das hier,
Ich bin nicht jung, und doch gefällt sie mir.

Dagegen Faust:

Hab' ich noch Augen? Zeigt sich tief im Sinn
Der Schönheit Quelle reichlichstens ergossen?
Mein Schreckensgang bringt seligsten Gewinn.

Das Aufsteigen der wahren Schönheit vor seinem Blick wird zum entscheidenden Ereignis für seine irrende

Weltfahrt, zum Zielpunkte fortan nicht mehr wankenden Strebens:

> Wie war die Welt mir nichtig, unerschlossen!
> Was ist sie nun seit meiner Priesterschaft?
> Erst wünschenswerth, gegründet, dauerhaft!
> Verschwinde mir des Lebens Athemkraft,
> Wenn ich mich je von dir zurückgewöhne! —

Nicht umsonst steht hier die starke Rückbeziehung auf das Hauptmotiv des ersten Teiles, auf die „Wohlgestalt, die voreinst im Zauberspiegel ihn beglückte.“ Die Reizungen der leidenschaftlich erregten Sinne verschwinden vor der Begeisterung des in den innersten Kreis der Kunst Eingedrungenen, dem weit über das eigne Wissen und Ahnen hinaus die Erschaffung des „Schönen“ gelungen ist!

> Du bist's, der ich die Regung aller Kraft,
> Den Inbegriff der Leidenschaft,
> Dir Neigung, Lieb', Anbetung, Wahnsinn zolle.

So hinreißend dieser stürmische Erguß hervorbricht, so liegt doch grade in seinem ekstatischen Übermaß die Begründung für das Verständnis des tumultuarischen Abschlusses der Scene, wie für die gesamte Exposition der im zweiten Akte und weiterhin folgenden Entwickelung. Goethe wollte jenes Vorstadium des Erscheinens der klassischen Kunst zeichnen, das er in Sturm und Drang durchlebt und in schmerzlich-glücklichen Tagen selbst heraufbeschworen hatte; wo das Schönste dem wie in holdem Wahnsinn Schaffenden „ununterbrochen quellend sich immer neu gebar,“ wo es, nach seinem eigenen Zeugnis, wie eine „dämonische“ Naturgewalt zu seinem fast grausenden Erstaunen schaffend in ihm wirkte. In solchem gährenden Zustande des erst „im Werden“ begriffenen Künstlers herrscht noch die eigene Kunstschöpfung durch

ihre elementarisch-stoffliche Gewalt über ihn, sie hat ihn: er steht vor der furchtbaren Gefahr, daß der unbezähmbare Drang, das in Leben und Wirklichkeit selbst zu ergreifen, festzuhalten, zu genießen, was doch ein der Ewigkeit bestimmtes Bild des Lebens sein soll, ihm Glück wie Schaffen vernichte. Doch, fortwirkend, aber bezwungen, soll dieser Drang den Suchenden, Strebenden zu jenem höchsten Stande erheben, wo er die Kunst beherrscht, sie hat; wo er in klarer Erkenntnis ihres Wesens, in sicherer Vertrautheit mit ihren Gesetzen und Mitteln, frei und bewußt im Schaffen und Genießen, die Schönheit sich vermählt zu dauerndem Gewinne für die Welt!

Der Schluß der Scene spricht an wie ein ins Engste zusammengezogenes Bild der bewegtesten Tage aus Goethes Jugend, ein Symbol der dämonischen Wirkung seines Werther auf die vom Sturm und Drange fortgerissene Jugend. Auch sie wollte das mit Zauberreizen vor ihr aufstrahlende Schöne, leidenschaftlich befangen, an sich reißen und zerstörte es damit! Eine „Explosion" erfolgte, wie der nüchterne Verstand sie nicht begreifen konnte, der das mit Mephistopheles ein „Fratzengeisterspiel" nannte. Ist noch eine Bestätigung erforderlich für die Richtigkeit der Deutung der in der ganzen Scene von Goethe verwendeten Symbole, so liefert sie dieser Abschluß mit Evidenz. Noch hält der Astrolog die magischen Vorgänge für ein bloßes Unterhaltungsspiel und registriert es als solches:

> Nach allem, was geschah,
> Nenn' ich das Stück: den Raub der Helena.

Das Wort löst die Katastrophe aus. In dem leidenschaftlichen Ausbruch Fausts ist nun jedes Wort bedeutsam gewählt.

Was Raub! Bin ich für nichts an dieser Stelle!
Ist dieser Schlüssel nicht in meiner Hand!

Das Ich tritt an die Stelle des erdichteten Helden! Der „Schlüssel“, die in Besitz genommene Fertigkeit das Köstlichste künstlerisch hervorzubringen, soll das Recht geben, es zum wirklichen Besitz zu verlangen! Das „große Doppelreich“, das sich bereiten soll, ist keineswegs, wie man gemeint hat, die Erhebung der Wirklichkeit zum Ideal, sondern grade umgekehrt: es ist die überall und immer verderblichste Prätension, die grenzenlosen Forderungen der idealen Phantasie als Norm zu legitimieren für die Ansprüche an die realen Verhältnisse. Was die erhabenen „Mütter“ dem selbstlos ringenden Geiste offenbart, das sollen sie dem egoistischen Wunsche gewähren! „Mit Gewalt“ faßt Faust die Idealgestalt an: der „Schlüssel“, der die Phantasiegestalten zu erscheinen zwang, löst sie durch die frevelnde Berührung auf: der reine ästhetische Genuß verwandelt sich in „trübe“, tumultuarisch-leidenschaftliche Gährung. Und genau in solchem Sinne läßt Goethe seinen Faust auf das Symbol des Schlüssels sich berufen:

Er führte mich, durch Graus und Wog' und Welle
Der Einsamkeiten, her zum festen Stand.
Hier faß' ich Fuß! Hier sind es Wirklichkeiten,
Von hier aus darf der Geist mit Geistern streiten,
Das Doppelreich, das große, sich bereiten.
So fern sie war, wie kann sie näher sein!
Ich rette sie, und sie ist doppelt mein.
Gewagt! Ihr Mütter! Mütter! müßt's gewähren!
Wer sie erkannt, der darf sie nicht entbehren.

Die Katastrophe erfolgt: — „Faust liegt am Boden. Die Geister gehn in Dunst auf.“ — eine „Narrheit“ ist sie nach dem pessimistisch-nüchternen Schlußwort des Widergeistes. Aber das ist das schönste dieser unver-

gleichlich herrlichen Scene, daß sie in die Glut und Wahrheit der hier in die vorübergehende Ohnmacht fieberhafter Erkrankung versinkenden Begeisterung die siegende Überzeugungskraft von ihrer unerschöpflichen Lebensenergie zu legen weiß, die sie gesunden lassen und in stetiger, unaufhaltsamer Entfaltung zum höchsten Vollbringen steigern wird.

VI.

Der zweite Akt.

„Hochgewölbtes, enges gothisches Zimmer, ehemals Faustens, unverändert." — „Laboratorium."

(Vers 1—439.)

Über die Weiterführung der Handlung, wie Goethe sie vor der Ausarbeitung des zweiten Aktes sich dachte, liegen uns drei Nachrichten vor, die drei Entwickelungsstadien des Planes aufweisen. Zuerst der für „Dichtung und Wahrheit" bestimmte Bericht. Hier heißt es[1]: „Mephistopheles als er wieder auf Fausten trifft, findet diesen in dem leidenschaftlichsten Zustande. Er hat sich in Helena verliebt und verlangt nun, daß der Tausendkünstler sie herbeischaffen und ihm in die Arme liefern solle. Es finden sich Schwierigkeiten. Helena gehört dem Orkus und kann durch Zauberkünste wohl herausgelockt aber nicht festgehalten werden. Faust steht nicht ab, Mephistopheles unternimmt's. Unendliche Sehnsucht Fausts nach der einmal erkannten höchsten Schönheit." Es folgt dann ein Entwurf der Helena-Handlung mit Einzelzügen, die später ganz aufgegeben oder fundamental umgestaltet

1) Vgl. W. W. I. 15, 2, S. 175 ff.

wurden. — Die Skizze zeigt das Hauptmotiv in voller Stärke, die Einkleidung aber in einer Äußerlichkeit, die dem Dichter nicht genügen konnte. — Einen bedeutenden Fortschritt zur Vertiefung und Verinnerlichung zeigt die „Ankündigung der Helena" vom 17. Dezember 1826[1]): „Faust (nach dem tumultuarischen Ende des Festes) aus einer schweren langen Schlafsucht, während welcher seine Träume sich vor den Augen des Zuschauers sichtbar umständlich begeben, ins Leben zurückgerufen, tritt exaltiert hervor und fordert von dem höchsten Anschauen ganz durchdrungen den Besitz heftig von Mephistopheles. Dieser, der nicht bekennen mag, daß er im klassischen Hades nichts zu sagen habe, auch dort nicht einmal gern gesehen sei, bedient sich seines früheren probaten Mittels, seinen Gebieter nach allen Seiten hin und her zu sprengen. Hier gelangen wir zu gar vielen Aufmerksamkeit fordernden Mannigfaltigkeiten, und zuletzt noch die wachsende Ungeduld des Herrn zu beschwichtigen, beredet er ihn, gleichsam im Vorbeigehen auf dem Wege zum Ziele, den akademisch-angestellten Doktor und Professor Wagner zu besuchen, den sie in seinem Laboratorium finden, hoch gloriierend, daß eben ein chemisch Menschlein zu Stande gekommen sei."

Man sieht, wie bei der Ausführung wesentliche Züge dieses Entwurfes — Mephisto's Stellung zur Helena, sein Anteil an ihrer Beschwörung, sein Verhalten dabei gegen Faust — in der genialsten Vertiefung und mit wundervoller Feinheit schon in die Schlußscenen des ersten Aktes hineingearbeitet wurden, wodurch die Forderung neuer Erfindung für die Eröffnungsscene des zweiten Aktes ent-

1) A. a. O.: S. 200 ff.

stand, einer Veranstaltung, wobei Mephisto, wie schon zuvor, eine ganz überwiegend passive Rolle erhalten mußte. — Endlich ein Paralipomenon, das offenbar erst hier seine Stelle findet[1]; es steht der Dichtung am nächsten, wenn es auch noch große Abweichungen enthält: „Faust, niedergelegt an einer Kirchhofsmauer. Träume. Darauf großer Monolog zwischen der Wahnerscheinung von Gretchen und Helena. Fausts Leidenschaft zu Helena bleibt unbezwinglich. Mephistopheles sucht ihn durch mancherlei Zerstreuungen zu beschwichtigen. Wagners Laboratorium. Er sucht ein chemisch Menschlein hervorzubringen. Verschiedene andere Ausweichungen und Ausflüchte." — Das bedeutende Motiv, Gretchen mit Helena zu kontrastieren, wird nicht fallen gelassen, doch der „große Monolog" in Fausts Traum wird in den einen Rückblick auf „die Wohlgestalt in Zauberspiegelung" zusammengezogen und erhält seinen Platz gleichfalls in der Schauspielscene. Homunculus aber ist nicht fertig, sondern wird erst gesucht. Als äußerliche Motive sind noch die „Zerstreuungen, Ausweichungen, Ausflüchte" geblieben, auch diese werden aber als von dem Hauptmotive ablenkend sämtlich verworfen. So wird von allem nur das Eine konserviert: Fausts unendliche Sehnsucht nach der höchsten Schönheit; als Einkleidung dafür sein Traum, der nun aber nichts darstellt als den Inhalt seiner nur auf dies Ziel gerichteten Vorstellungen. Für alles übrige tritt eine völlig neue Erfindung ein: Mephistopheles in Fausts altem Studierzimmer, zuerst mit dem Famulus Wagners, um des letzteren Eingreifen in die Handlung zu exponieren, sodann, in Parallele zu der

1) Vgl. a. a. O. S. 189, Nr. 99.

Schülerscene im ersten Teile, mit dem Baccalaureus, dem „guten Jungen“ von damals.

Die Frage, was es denn für eine, sicherlich höchst bedeutsame, tiefere Intention war, der Goethe alle seine früheren Entwürfe opferte, und die er einer so eingehenden Vorführung für wert erachtete, kann erst im weiteren Verfolg ihre befriedigende Beantwortung finden.

Schon der erste Akt hat Mephistopheles mehr und mehr in den Hintergrund der eigentlichen fortschreitenden Handlung treten lassen; das ganze Interesse konzentriert sich in Fausts innerer Entwickelung, in welche ein direktes Eingreifen dem dämonischen Begleiter vor der Hand nicht möglich ist; so wird ihm seine Rolle nur zugewiesen in der Exponierung der Verhältnisse, in die Faust nun einzutreten hat, und allerdings auch in deren Beeinflussung.

In leibhaftiger Erscheinung hat Faust die Schönheit vorgeführt; noch vermag er jedoch nicht an dem Dargestellten als an einem außerhalb seiner existierenden objektiven Kunstwerke sich zu erfreuen — wo dann die Helena ruhig von ihm dem Paris gegönnt werden könnte —; vielmehr steht er selbst noch an dessen Stelle Pathologisch befangen zerstört er damit die wohlthätig reine Wirkung seiner Schöpfung; ruhig-heiterer Genuß verwandelt sich in Gährung, Tumult, Explosion.

Damit er von neuem sich erhebe, muß das magisch unbewußt Gelungene durch bewußtes Suchen und Streben geistig erworben werden. Dieser Weg führt Faust vom bewegten Leben zur Theorie zurück, aus dem zerstreuten Welttreiben in sein altes stilles Studierzimmer; seine „unbezwingliche Sehnsucht nach der höchsten Schönheit“ leitet ihn auf diesem Wege.

Für dieses Hauptmotiv erfindet Goethe eine neue, ganz selbständige Dichtung: die klassische Walpurgisnacht.

Betrachtet man aber diese Dichtung — wie es denn nicht anders geschehen kann — als das Symbol einer von jener Sehnsucht bestimmten und bis zum glorreichen Endziele geleiteten neuen Geistesrichtung, so erkennt man, daß für den Dichter sich die Notwendigkeit ergeben mußte, die besondern Verhältnisse zu schildern, unter denen sie einsetzte, die ihr hinderlichen und die sie förderunden Umstände. Für diese Zwecke erfand er die beiden einleitenden Scenen des zweiten Aktes.

Wir erblicken Faust „hingestreckt auf einem altväterischen Bette“:

> Hier lieg', Unseliger! verführt
> Zu schwergelöst'tem Liebesbande!
> Wen Helena paralysiert,
> Der kommt so leicht nicht zu Verstande.

So eröffnet Mephistopheles die Scene: seine weitere Rede führt uns völlig zurück in die alte Umgebung des Faustischen „Museums“ und, was die Bedeutung der ganzen Veranstaltung ausmacht, in die alte, scholastisierende Denk- und Lehrweise, der Faust entronnen ist, und die Mephisto nun ironisierend wieder aufnimmt. Da „hängt noch der alte Pelz am alten Haken“:

> Es kommt mir wahrlich das Gelüsten,
> Rauchwarme Hülle, dir vereint,
> Mich als Docent noch einmal zu erbrüsten,
> Wie man so völlig Recht zu haben meint.
> Gelehrte wissen's zu erlangen,
> Dem Teufel ist es längst vergangen.

Nun ist es für das Verständnis alles Folgenden vor

allem maßgebend, daß es sich hier nicht mehr, wie im Beginn des ersten Teiles, um das gesamte Geistesleben handelt, sondern um das Fortwirken jener scholastisch-doktrinären Denkweise auf dem speciellen Gebiete, das für Fausts Streben von nun ab in Betracht kommt; das ist: auf dem ästhetischen Gebiet. Es ist seine eigenste Sache, von der Goethe sein Gedicht hier reden läßt: Faust, der Genius der neuen, klassischen Kunst; ihm gegenüber der Geist der vorlessingschen, vorgoetheschen Epoche! Als ihr Herr und Meister dirigiert sie der „Vater aller Hindernisse", der „Patron" ihrer antiquierten Regeln, ihrer grillenhaften Theorieen, ihrer vermoderten Traditionen, nicht minder der aus dem Wust geborenen neuen Perversitäten. Nach seiner Weise faßt Goethe das alles in fest geschlossene Bilder und scharfe Typen. Mephisto schüttelt den herabgenommenen Pelz; Cikaden, Käfer und Farfarellen[1]) fahren heraus. Sofort bildet sich aus diesen Repräsentanten verstaubter Doktrinen und eingenisteter Vorurteile ein ins tausendfache sich vermehrende und in alle Schlupfwinkel sich festsetzender „Chor der Insekten":

> Willkommen! willkommen,
> Du alter Patron,
> Wir schweben und summen
> Und kennen dich schon.
> Nur einzeln im Stillen
> Du hast uns gepflanzt,
> Zu Tausenden kommen wir,
> Vater, getanzt.

Einen sehr feinen Nebengedanken legt Goethe in die Schlußverse des mephistophelischen Insektenchors; daß nämlich diese Art von Schädlichkeiten doch, verhältnismäßig

---

1 Farfarello bedeutet „Kobold": „Farfarellen" hier also schädliche, mottenartige Insekten, als Bild für grillige, verstaubte Lehrmeinungen.

harmlos, sich leichter als, was sie sind, entdecken, als im Vergleich mit ihnen die viel schlimmeren, weit tiefer versteckten Schäden der Gesinnung:

Der Schalk in dem Busen
Verbirgt sich so sehr,
Vom Pelze die Läuschen
Enthüllen sich eh'r.

Wie in einem Resümee schließt sich in Mephistos Gegenrede des Dichters Absicht zusammen, um zugleich ein Bild des litterarisch-ästhetischen Gesamtzustandes und eine ironische Kritik desselben zu liefern: ein Bild der auf tausend Mißbräuche als auf ebensoviel Vortrefflichkeiten sich stützenden Autorität, aus mephistophelischem Munde zugleich gepriesen und vernichtet. Wie im obigen des öfteren erörtert, solche Bilder haben die Fähigkeit, zugleich das Allgemeine zu erhellen und das Einzelnste scharf zu beleuchten: was hindert, hier an die Gottschedische Herrlichkeit zu denken, deren letzte verbleichende Fünkchen noch auf Goethes Pfaden glimmten: und waren Nicolai und Genossen nicht ihre legitimen Nachfolger? Wenigstens deckt sich hier Wort für Wort mit solcherlei Vorstellungen:

Mephistopheles: Wie überraschend mich die junge Schöpfung freut!
Man säe nur, man erntet mit der Zeit.
Ich schüttle noch einmal den alten Flaus,
Noch eines flattert hier und dort hinaus. —
Hinauf! umher! in hunderttausend Ecken
Eilt euch, ihr Liebchen, zu verstecken.
Dort, wo die alten Schachteln stehn,
Hier im bebräunten Pergamen,
In staubigen Scherben alter Töpfe,
Dem Hohlaug' jener Totenköpfe.
In solchem Wust und Moderleben
Muß es für ewig Grillen geben.

Braucht es der Deutung, wenn da Mephisto Fausts Talar anzieht, um den Prinzipal zu spielen? Und um

sie noch gewisser zu machen, wird das neue Motiv eingeleitet: diese autoritative Prinzipalschaft ist erschüttert; man will sie nicht mehr gelten lassen:

> Doch hilft es nichts, mich so zu nennen.
> Wo sind die Leute, die mich anerkennen!

Durch zwei prächtige Kontrastfiguren zeichnet Goethe diesen Übergangszustand, wo einerseits die Inferiorität demütig-ehrfürchtig noch am Alten festhält, andererseits die hohle Anmaßlichkeit es brutal negiert — Famulus und Baccalaureus —; während zwischen beiden ein drittes aufwächst, still, bescheiden, emsig gepflegt aber selbständig, organisch aber schwächlich, eine Treibhauspflanze, der Stolz des klugen Gärtners — das große Werk Wagners.

In einer wahrhaft wundervollen Feinheit der Mischung sind hier wieder in die negativen Züge die eminent positiven verwoben mit einer eindrucksvollen Kraft, daß man des Staunens kein Ende findet. Der „bemooste" Famulus studiert noch immer in den alten Bahnen weiter fort, voll Pietät für seinen neuen Meister, Wagner, der doch die Verehrung für den hohen, universalen Geist seines alten Lehrers Faust in seinem Gemüte nicht auslöschen kann und will. Aber, so bescheiden sein Lichtlein leuchtet, hat er doch eins gemein sowohl mit Wagner als mit ihrer Beider Meister, mit Faust: ein ehrliches Streben, das den Verführungskünsten Mephistos einen naiven Widerstand entgegensetzt. Denn des Strebens Ende ist der Dünkel und sein Correlat, die blinde Autoritätsanbetung: beide zusammen, das eigentliche Rüstzeug des Geistes der Verneinung, enden in der stockenden Philisterei. Mit sophistischer Beredsamkeit führt Mephistopheles diese Waffen ins Feld in dem ironischen Lobe Wagners vor dessen treuem Schüler:

Er leuchtet einzig vom Katheder:
Die Schlüssel übt er wie Sankt Peter,
Das Untre so das Obre schließt er auf.
Wie er vor allen glüht und funkelt,
Kein Ruf, kein Ruhm hält weiter Stand;
Selbst Faustus Name wird verdunkelt,
Er ist es, der allein erfand.

Seine Künste verfangen nicht; nur von der „Bescheidenheit“ seines Meisters weiß der Famulus zu berichten, und wie er nur „von der Wiederkunft Faustens Trost und Heil erfleht.“

Was will aber die starke Betonung der Angst des Famulus vor dem plötzlich eingedrungenen Gaste besagen? Ebenso dessen außerordentliche Ankündigung? Die Hallen erbeben, das Estrich zerspringt, Kalk und Schutt rieseln herunter, unter gellendem Getön springen die Thüren von selbst auf. Und:

Dort! Wie fürchterlich! Ein Riese
Steht in Faustens altem Vließe!
Seinen Blicken, seinem Winken
Möcht' ich in die Kniee sinken.
Soll ich fliehen? Soll ich stehn?
Ach, wie wird es mir ergehn!

Und weiterhin die Erwartung großer Entscheidungen?

Was muß die Sternenstunde sein? —
Gemäuer scheint mir zu erbangen;
Thürpfosten bebten, Riegel sprangen,
Sonst kamt ihr selber nicht herein.

Die Beantwortung aller dieser Rätselfragen wird vorbereitet durch zwei neue Motive, welche zugleich die Wagner-Homunculus-Scene einzuleiten bestimmt sind. Der Famulus berichtet von dem „großen Werke“ Wagners, wie „in allerstillster Stille der zarteste gelehrter Männer“ sich ganz der Laboranten-Arbeit ergeben habe,

und Mephistopheles verlangt gebieterisch den verbotenen Zutritt zu ihm:

Ich bin der Mann, das Glück ihm zu beschleunen.

Das erste Motiv bedeutet den Übergang des grübelnden Wagner und der Seinen von der Theorie zur Produktion; das zweite die Unentbehrlichkeit Mephistos, das ist, der gemeinen Welterfahrung, zum Gelingen des Werkes. Das letztere erklärt zugleich den Schrecken jener stillen Adepten bei dem Eindringen dieser ungeheuren Erscheinung in ihre weltfremden Kreise. — Aber ehe alle diese Motive in der Laboratoriums-Scene zu ihrer vollen Entfaltung gelangen können, ist noch ein anderes Motiv zu entwickeln, das seinerseits gleichfalls, wenn auch in sehr verschiedener Weise, auf das Herannahen der geahnten „Sternenstunde" hinweist. Die Baccalaureus-Scene führt es durch:

Doch diesmal ist er von den Neusten:
Er wird sich grenzenlos erdreusten.

In der von satirischen Epigrammen sprühenden Scene reiht sich ein geflügeltes Wort an das andere; ihr allgemeiner Sinn kann nicht zweifelhaft sein. „Ist in ihm", fragte Eckermann den Dichter (6. Dezember 1829), „nicht eine gewisse Klasse ideeller Philosophen gemeint?" „Nein," sagte Goethe, „es ist die Anmaßlichkeit in ihm personifiziert, die besonders der Jugend eigen ist, wovon wir in den ersten Jahren nach unserm Befreiungskriege so auffallende Beweise hatten. Auch glaubt jeder in seiner Jugend, daß die Welt eigentlich erst mit ihm angefangen, und daß alles eigentlich um seinetwillen da sei. Sodann hat es im Orient wirklich einen Mann gegeben, der jeden Morgen seine Leute um sich versammelte und sie nicht eher an die Arbeit gehen ließ, als bis

er die Sonne geheißen aufzugehen. Aber hierbei war er so klug, diesen Befehl nicht eher auszusprechen, als bis die Sonne wirklich auf dem Punkte stand von selber zu erscheinen."

Nun erfahren wir von Düntzer eine Mitteilung, die „er Professor Fichte in Tübingen verdanke", die dieser also von seinem Vater, dem berühmten Philosophen hatte: Frau von Kalb habe erzählt, „daß Goethe ihr wenigstens zwölf Jahre vor der vollständigen Herausgabe des ersten Teils des Faust, die im Jahre 1808 erfolgte, ein Gespräch zwischen Mephistopheles und einem jungen überschwenglichen Idealisten vorgelesen, worin dieser jenem zu Leibe gehe und ihn an Absolutheit übertrumpfe, wobei sie sich besonders der Äußerung erinnerte, daß man alle Dreißigjährigen totschlagen solle, welche Äußerung man zu Jena und Weimar Fichte zuschrieb." Darnach stammte unsere Scene etwa aus der Mitte der neunziger Jahre, im besonderen das Kraftwort des Baccalaureus:

> Hat einer dreißig Jahr vorüber,
> So ist er schon so gut wie todt.
> Am besten wär's, euch zeitig todtzuschlagen.

Aber auch in Fichtes Werken hat Düntzer eine Belegstelle aufgespürt, allerdings in einem erst im Winter 1806 zu 1807 zu Königsberg geschriebenen unvollendeten Werke „Episode über unser Zeitalter aus einem republikanischen Schriftsteller." Man muß also annehmen, daß Fichte ähnliche Äußerungen schon zwölf Jahre früher in Jena gethan habe.[1]) Hier mahnt jedoch lediglich

1. Die Stelle, die in Bd. VII S. 520 der gesammelten Schriften Fichtes steht, lautet: „Wie sie über dreißig Jahre hinaus waren, hätte man zu ihrer Ehre und zum Besten der Welt wünschen mögen, daß sie stürben, indem sie von nun an nur noch

lich der Wortlaut, und zwar höchst auffällig, an die Goetheschen Verse, der Sinn ist ein ganz verschiedener. Ihrem vollen Sinne aber entspricht der in Fichtes Schrift folgende Abschnitt. Goethe konnte die Schrift nicht kennen, denn sie ist erst in der Gesamtausgabe (1846) gedruckt; beide Männer sprechen eben über dieselbe Erscheinung in der gleichen Weise. Die Übereinstimmung ist um so größer, als Fichte das fingiert, was Goethe wirklich thut, nämlich auf seine Epoche als eine vergangene zurückzublicken. Es heißt bei Fichte: „Die jugendlichen Genies

leben, um sich und die Umgebung immer mehr zu verschlimmern". Merkwürdig ist, daß Düntzer davon sagt: „Nur entfernt ähnlich ist die in fast gleichem Zusammenhange stehende Stelle u. s. w." Es trifft nämlich das gerade Umgekehrte zu. Es verlohnt der Sache auf den Grund zu gehen. Die ungedruckte Fichtesche Schrift ist nämlich ein satirischer Ausdruck für innerste Herzensmeinungen des Verfassers, und es ist sehr denkbar, daß sie eine Zusammenfassung von Äußerungen darstellt, die er gerade so schon bei jeder sich darbietenden Gelegenheit vor seinen Zuhörern wiederholt hatte. Sie fingiert, ein Auszug aus einem „republikanischen Schriftsteller" zu sein, der aus späterer Zeit auf die Zustände aus der Epoche des Jahrhundertwechsels zurückblickt. Die Schrift beginnt mit einem tief erschütternden, in seiner objektiven, scheinbar nur kühlen Bericht erstattenden Ruhe um so furchtbareren Bilde der heranwachsenden Jugend, wie sie durch das Beispiel der älteren Generation unaufhaltsam immer wieder in Selbstsucht, Trägheit, Schlechtigkeit hinabgezogen wird. Hier dann der Satz: „Wie sie über dreißig Jahre hinaus waren u. s. w." Gerade in seinem Zusammenhange ist der dem Goetheschen Texte ähnliche Wortlaut ihm vielmehr ganz fremd! — Noch merkwürdiger aber ist, daß im Verlaufe der Fichtesche Text nun umgekehrt genau den Goetheschen Gedanken ausspricht, aber in ganz anderer Fassung. Fichtes Worte konnten oben als direkte Erklärung der Goetheschen Scene angeführt werden: ein schlagendes Zeugnis, daß diese Gedanken keiner der beiden vom andern zu entlehnen brauchte, um die Epoche zu charakterisieren, daß sie vielmehr Gemeingut waren, gleichsam in der Luft lagen.

jener Zeitalter, als ob sie sicher gewesen wären, daß sie selbst nie ins reife Alter treten, sondern noch früher sich zu Grunde richten, oder in kindliche Imbecillität versinken würden, welche Hoffnung sie denn auch in der Regel nicht täuschten, bewunderten allein die Jugend, und hielten nur diese für fähig jeglichen Geschäfts, verachteten dagegen als durchaus untauglich das reifere Alter; und jeder neue Meister in Kunst oder Wissenschaft glaubte schon darum mehr zu sein als die vorhandenen Meister, weil er weniger Jahre zählte, denn sie. Und sie hatten in der Regel ganz recht, denn die Vorzüge des reiferen Alters, besonnene Klarheit und freie Kunst des rechten Wollens und der Tüchtigkeit für jeden Zweck, waren in jenen Tagen äußerst seltene Erscheinungen. Dieselben Genies sprechen es auch deutlich aus, daß sie sich lediglich auf ihre Natur und ihre Genialität stützten, und so jemand bekannt hätte, daß er auch des Fleißes bedürfe, so würden sie dessen „als eines von der Natur Verwahrloseten gespottet haben u. s. w.“

In vollster, übrigens keineswegs gesuchter Übereinstimmung damit befindet sich Goethe in unserer Scene; nur die ganz äußerliche Reminiscenz an ein Fichtesches Kraftwort, das aber im ganz entgegengesetzten Sinne erfolgte — denn Fichte wünscht gerade der entarteten Jugend mit dreißig Jahren den Tod —, nur dieser beiläufige Anklang hat nach Düntzers Vorgange genügt, das Verständniß der gesamten Scene total zu ruinieren. Trotz Goethes klarer Versicherung des Gegenteils dekretiert Düntzer: „Die Scene ist eine entschiedene Parodie auf den transcendentalen Idealismus der Fichteschen Philosophie!“[1] Und fortan ergießt sich ein wahrer Schwall philosophischer

1) a. a. O. S. 511 ff.

Erläuterungen zu der Stelle. — Was in aller Welt soll hier der transscendentale Idealismus? Die Scene mit allen ihren Kommentationen ist aber ein wahrer locus classicus dafür, wie man Goethe nicht interpretieren soll! Immer wieder verwechselt man die äußere Form des Bildes mit der Sache, das Mittel mit seinem Zwecke.

Wenn nun Goethe gar mit irgend einer polemischen Anspielung, mit einer gelegentlichen „Spitze", einem im Vorübergehen geführten leichten Seitenhiebe seiner Darstellung ein kleines, mit seinem besonderen Scheine leuchtendes Lichtpünktchen aufsetzt, dann betrachtet man diese leichten Reflexe wie Leuchttürme und steuert mit dem ganzen Geschwader in den glücklich entdeckten Hafen. Darüber geht aber der rechte Kurs auf Nimmerwiederfinden verloren. Was traut man denn Goethe zu, daß er den groß entworfenen, streng festgehaltenen und bis ins Minutiöseste konsequent durchgeführten Plan seines Lebenswerkes jeder beliebig ihn anwandelnden Laune zu Liebe immer aufs neue in zusammenhanglose Fetzen zerrissen haben soll! — Wenn es aber irgendwo not thut, gegen solchen Unfug auf das Heftigste anzukämpfen, so ist es bei der Erklärung dieser schwierigsten und problematischsten Partie des Gedichts, bei der klassischen Walpurgisnacht und ihrer Exposition.

Was an dieser Stelle des Planes der Dichtung gefordert wurde, war die Repräsentation jener eigentümlichen Mischung von Aufklärung und einerseits Geniesucht, andrerseits auch wirklich genialer Anlage, die jugendlich noch ungereift, desto anmaßlicher in der Vorentwickelung zu unserer klassischen Epoche teils hindernd, doch aber auch fördernd hervortrat. Dafür ist jeder Zug des „Baccalaureus" erfunden, natürlich, da er vor Mephistos nega=

tiver Kritik sich geltend zu machen hat, in stark chargierter Zeichnung. Desto mehr ist es die Sache des Lesers, die positiven Seiten seines Gebahrens zu bemerken. Die bedeutungsvolle Konjunktur der „Sternenstunde“ ruft auch ihn herbei:

> Thor und Thüre find' ich offen!
> Nun, da läßt sich endlich hoffen,
> Daß nicht, wie bisher, im Moder
> Der Lebendige wie ein Todter
> Sich verkümmere, sich verderbe
> Und am Leben selber sterbe.
> Diese Mauern, diese Wände
> Neigen, senken sich zum Ende:
> Und wenn wir nicht bald entweichen,
> Wird uns Fall und Sturz erreichen.

Und weiterhin zu Mephistopheles gewandt:

> Ich find' euch noch, wie ich euch sah:
> Ein Anderer bin ich wieder da.

Die sarkastischen Scherze Mephistos über das „resolute“ Auftreten des jugendlichen Stürmers und seine Warnung nur nicht „absolut“ — also sagen wir etwa, das leichte Wortspiel deutend, völlig „abgewirtschaftet“ — nach Hause zu kommen, ein oft von Goethe erlebter Fall: diese für die konsequente Auffassung so lichtgebenden Plänkeleien haben abermals als Thema dienen müssen, um das fruchtlose Gerede von der Philosophie des absoluten Idealismus daran zu hängen.

Und im weiteren: Freilich sagt Mephisto dieser „Jugend die reine Wahrheit“; aber es ist die negative, hemmende Kritik, die er vertritt, nicht die produktive, und so hat die Jugend recht, die Lehren des „Schelms“ zu mißachten. Aus dem bloßen Fühlen heraus hält sie sich berufen zu lehren; er hält ihr die „Erfahrungsfülle“

entgegen. Und jene erwidert — mit ebensoviel Recht als Unrecht:

> Erfahrungswesen! Schaum und Dust!
> Und mit dem Geist nicht ebenbürtig!
> Gesteht! was man von je gewußt,
> Es ist durchaus nicht wissenswürdig.

Da hat dann allerdings auch wiederum der Teufel den vollen Anlaß, die über das Ziel hinausschießende Anmaßlichkeit gründlichst zu ironisieren in der folgenden klassischen Stichomythie, wo Rede und Gegenrede weiter keiner Illustration bedürfen, nur daß der Appell des in die Enge getriebenen Mephistopheles an das Publikum:

> Ich finde wohl bei euch ein Unterkommen?

noch einen sarkastischen Hinweis enthält auf die Masse der Urteilslosen, die immer bereit ist, für beide Seiten Partei zu nehmen. Damit ist die Hauptstelle des Ganzen vorbereitet, wo die Kunst der Vereinung des Positiven und Negativen zu lebensvoller und wahrer Charakteristik der historischen Erscheinung ihren Gipfel erreicht:

> Baccalaureus. Anmaßlich find' ich, daß zur schlecht'sten Frist
> Man etwas sein will, wo man nichts mehr ist.

Das trifft die Gottschedianer und Nicolaiten aller Zeiten; ebenso aber malt das Folgende die Kraftgenialen jeder Zeit in der Stärke ihres Rechts und in ihrer Schwäche:

> Des Menschen Leben lebt im Blut, und wo
> Bewegt das Blut sich wie im Jüngling so?
> Das ist lebendig Blut in frischer Kraft,
> Das neues Leben sich aus Leben schafft.
> Da regt sich alles, da wird was gethan,
> Das Schwache fällt, das Tüchtige tritt heran.
> Indessen wir die halbe Welt gewonnen,
> Was habt ihr denn gethan? Genickt, gesonnen,
> Geträumt, erwogen, Plan und immer Plan.

Gewiß! das Alter ist ein kaltes Fieber
Im Frost von grillenhafter Noth.
Hat einer dreißig Jahr vorüber,
So ist er schon so gut wie todt.
Am besten wär's, euch zeitig todtzuschlagen.
Mephistopheles. Der Teufel hat hier weiter nichts zu sagen.
Baccalaureus. Wenn ich nicht will, so darf kein Teufel sein.

Das ist wohl wieder zum Anlaß für einen Exkurs ins Transcendentale genommen; während es doch nichts ist als ein scharfer Hieb auf die Stürmer und Dränger, die in ihrer Starkgeistigkeit meinten, wenn sie die alles Böse und Üble verschuldenden Gesetze und Regeln aus der Kunst und aus dem Leben wegleugneten, sie damit aus der Welt geschafft zu haben. Der Hieb wird sogleich genügend pariert:

Der Teufel stellt dir nächstens doch ein Bein!

Doch keine solche Sorge hemmt den weiter schwärmenden, sich selbst vergötternden Übergenialen, dem seine Vorstellung von den Dingen als der Grund der Dinge gilt: „Die Welt, sie war nicht, eh' ich sie erschuf" u. s. w. „Wer, außer mir, entband euch aller Schranken philisterhaft einklemmender Gedanken?" — „Ich aber frei, wie mir's im Geiste spricht, verfolge froh mein innerliches Licht!"

Wie typisch der immer sich wiederholende Paroxysmus der verstiegenen Neuerungssucht vorgestellt ist, so schlagend trifft ihn die ebenfalls für alle Zeit giltige Kritik!

Original, fahr hin in deiner Pracht! —
Wie würde dich die Einsicht kränken:
Wer kann was Dummes, wer was Kluges denken,
Das nicht die Vorwelt schon gedacht? —

Fast aber möchte man meinen, daß Mephisto mit dem Folgenden aus der Rolle fällt:

> Doch sind wir auch mit diesem nicht gefährdet,
> In wenig Jahren wird es anders sein:
> Wenn sich der Most auch ganz absurd gebärdet,
> Es giebt zuletzt doch noch e' Wein —

wenn er nicht zugleich die gelassene Weltkenntnis repräsentierte, die klug genug ist, mit der notorischen Erfahrung zu rechnen, und — wenn sich nicht in seine doch recht bedingte Prognose der „noch" zu erwartenden Sorte von Wein ein fataler Beigeschmack mischte, der an Schillers Strafwort gemahnte: „Zum Teufel ist der Spiritus — das Phlegma ist geblieben!"

Die unbequeme Wahrheit will dem „jüngern Parterre" nicht ein; doch wird er sicherlich darunter eine große Mehrheit finden, die sich endlich willig die Straße des indolenten, ertötenden Moderantismus „sacht" von ihm wird führen lassen:

> Bedenkt: der Teufel, der ist alt,
> So werdet alt, ihn zu verstehen!

Hier ist nun der Ort, wo die oben gestellte Frage: welche tiefere Intention verfolgte Goethe mit diesen Eingangsscenen? eine bestimmte und klare Beantwortung verlangt.

Goethes Ziel war, die Aufnahme des antiken Schönheitsideales in die deutsche Geistes- und Kunstentwickelung und die damit erfolgende Steigerung derselben zu ihrem Gipfel zu schildern. Ihm schweben eigene Leidens- und Sehnsuchtszustände vor, wenn er seinen Faust, dem schon die Darstellung des Schönen gelungen, nun wie von lähmender Krankheit befangen vorführt, da ihm der sichere Besitz des Höchsten, der Inbegriff der edelsten Hinterlassenschaft des hellenischen Altertums, da ihm die Helena noch versagt ist. Der Schlüssel und der Dreifuß sind in seinem Besitz; es gilt Theorie und Technik und Kunstvermögen

dem würdigsten Stoffe zuzuwenden, in dem strömenden Gestaltenheere der Gebilde klassischen Altertums heimisch zu werden, sie geistig zu durchdringen, daß sie leuchtend werden, und sie zu einem erneuten, unendlich fruchtbaren Leben zu erwecken. Wie geschieht das, oder vielmehr, wie geschah das thatsächlich in der gewaltigen Entwickelung, die das letzte Viertel des achtzehnten Jahrhunderts zeitigte?

In wenigen typischen Bildern zeichnet Goethe die beim Beginn dieser Entwickelung vorhandenen Zustände: Beharren beim Alten in Kritik und Produktion, Stockung bei redlichem, doch untergeordnetem Bemühen; dagegen sich erhebende stürmische Neuerung, Aufklärungstaumel, Verachtung der Tradition und Regel, kraftgenialische Selbstvergötterung. Gesteigerte Thätigkeit hüben und drüben vereinigt sich mit noch andern gewichtigen Umständen dazu, die Erwartung neuer großer Erscheinungen im litterarisch-künstlerischen Leben bedeutend zu erregen. Für die Schilderung dieser Umstände tritt die Scene im „Laboratorium" ein, die schon zuvor nachdrücklich vom Famulus angekündigt wurde. Den besten Elementen der Sturm- und Drangperiode kam unter den glücklichsten Sternen fördernd entgegen und ihren Ausschreitungen trat zugleich wohlthätig hemmend in den Weg das neu erwachte lebendige Verständnis für den Geist der Antike, das von der litterarischen Kritik und von der Kunstgeschichte aus sich in alle Zweige der Wissenschaft geistentzündend verbreitete und das bereits eine ganz eigenartige neue Produktion zu erzeugen begonnen hatte. Es genügt an die Namen Winckelmanns und Lessings, Klopstocks und Herders zu erinnern. „Ein neuer Geist" erscheint in der Zeit, ja, er nimmt lebendige Gestalt an: das sind die nahe gelegten, oft gebrauchten Tropen,

deren sich die geschichtliche Darstellung dafür bedient. Erwachsen war dieser neue Geist ausschließlich auf dem Boden der Gelehrsamkeit, in der „Werkstätte" der Kritik hatte er sich geformt, gehegt wurde er in der Treibhausluft und innerhalb der Glaswände einer durchaus exklusiven Kultur; einmal entstanden jedoch, wartet er nur der günstigen Stunde, um, von seinen gelehrten Erzeugern sich lösend, selbständig seine eignen Wege zu gehen. Einer neuen ungeahnten Entwickelung leuchtet er voran, bis er die ihm durch seinen Ursprung anhaftende beschränkende Hülle zersprengt und sich in alle Elemente verbreitet. — Diese Reihe von gleichnisweisen Wendungen entspricht ebensowohl dem sachlichen Hergange als dem üblichen Tone seiner Schilderung: Goethe, gewohnt solche Hergänge nicht zu analysieren, sondern zu schauen, greift mit sicherer Hand in die Fülle der in der Sprache dargebotenen Bildkeime und formt sie zu Gestalt und Handlung. Befragt man seine Symbole auf diesen, ihren natürlichen Ursprung hin, so reden sie die einfachste Sprache; bietet ihm noch die Überlieferung eine mit ihrem heiligenden Stempel geprägte Fiktion: um so besser!

Der magische Aberglauben des Mittelalters umrankt und umwuchert die Faustfabel; hier fand Goethe auch das anziehende und mancherlei Deutung fähige Märchen von der „Generatio der homunculorum", der künstlichen Erzeugung von Menschlein. Paracelsus handelt sehr kundig von ihnen im ersten Buche seines Werkes de generatione rerum.[1]) Da heißt es von diesen Wunderwesen,

---

1) Vgl. Düntzer a. a. O. S. 522 und Bayard Taylor, „Goethes Faust" Leipzig 1882, S. 172. — Taylor weist auch darauf hin, wie Sterne sehr anmutig von Homunculus zu reden weiß, und zeigt somit einen Weg mehr an, auf dem Goethe diesem Symbol begegnete.

deren Existenz er nicht bestreiten will, obwohl man wohl zweifeln möchte, ob nicht der Schalk aus ihm redet: „Aus solchen Homunculis werden, so sie zu männlichem Alter kommen, Riesenzwerglein und andere dergleichen große Wunderleute, die zu einem großen Werkzeug und Instrument gebraucht werden, die großen, gewaltigen Sieg wieder ihre Feinde haben und alle heimlichen und verborgenen Dinge wissen, die allen Menschen sonst nicht möglich sind zu wissen. Denn durch Kunst überkommen sie ihr Leben, durch Kunst überkommen sie Leib, Fleisch, Bein und Blut; durch Kunst werden sie geboren: darum so wird ihnen die Kunst eingeleibt und angeboren und dürfen es von niemand lernen, sondern sind von Natur, wie die Rosen und Blumen.“

Ein Geist, ein Dämon ist Homunculus, und wenn der grübelnd schaffende Wagner ihn hervorbringt, so erschafft er ihn doch aus Elementen, die weit stärker sind als er selber, und mit denen er nur hantiert. Der springende Punkt aber, das lebengebende Motiv in Goethes Symbol des „Homunculus“ ist der in der obigen Betrachtung schon ausgesprochene Gedanke: daß der im gelehrt-kritischen Verständnis lebendig gewordene Geist der Antike nun im Begriffe ist durch dieses selbst körperliche Gestalt anzunehmen, sodaß aus der produktiven Kritik kritische Produktion sich gestaltet. Der in diesem kritik-geborenen Schaffen waltende lebendige Geist der Antike ist Homunculus, der, kaum entstanden, alsbald über das Niveau seines Erzeugers hinausstrebt. — Aber was hat Mephistopheles mit des Homunculus „Entstehen“ zu thun, daß der „fürchterliche Ton“ seiner Glocke den magischen Prozeß beschleunigt?

Nicht länger kann das Ungewisse
Der ernsten Erwartung dauern.
Schon hellen sich die Finsternisse;

ruft **Wagner**; und auf des eintretenden Mephistopheles: „Willkommen! es ist gut gemeint!“ erwidert Wagner (ängstlich):

„Willkommen zu dem Stern der Stunde!
(Leise) Doch haltet Wort und Athem fest im Munde,
Ein herrlich Werk ist gleich zu Stand gebracht.

Dem kritisch reflektierenden Gedanken, der sich behutsam sorglich müht ein Kunstgebild zu erschaffen, muß der derb zugreifende Geist der Welterfahrung sich gesellen, damit es ein, gleichwohl beschränktes, Leben gebe! Wagner verkündet:

Was man an der Natur Geheimnißvolles pries,
Das wagen wir verständig zu probiren,
Und was sie sonst organisiren ließ
Das lassen wir krystallisiren.

Und das Wunder vollzieht sich wirklich. In dem „von lieblicher Gewalt erklingenden Glase“ geberdet sich „ein artig Männlein“. Jedoch der bisher nur im Intellekt lebendige, dem Hellenentume abgerungene Geist von dessen Wesen erlangt erst mit Mephistos Hinzutreten in Wagners Phiole feingegliederte Gestalt und ein zartes, doch vernehmliches Stimmchen:

Nun, Väterchen! wie steht's? es war kein Scherz!
Komm, drücke mich recht zärtlich an dein Herz!
Doch nicht zu fest, damit das Glas nicht springe.
Das ist die Eigenschaft der Dinge:
Natürlichem genügt das Weltall kaum,
Was künstlich ist, verlangt geschloss'nen Raum.

Der Kleine ironisiert damit keineswegs nur sich selbst, seine künstliche Geburt und grazile Konstitution, sondern eigentlich weit mehr das „zärtliche Väterchen“,

dem er schon sich überlegen fühlt. Die ganze Scene ist auf den Gegensatz des Schaffens und des Grübelns gestellt; jenes will wirken, sogleich verlangt Homunculus nach Thätigkeit — Wagner fährt fort „über das Denken zu denken."[1] Und nicht mit ihm setzt sich der thatenlustige kleine Dämon ins Vernehmen, sondern mit dem „Schalk", dem „Herrn Vetter"! Es kam Goethen, nach seinem eignen Zeugnis (vgl. Eckermann 16. Dezember 1829), darauf an, durch wiederholte Winke das zwischen Mephisto und Homunculus bestehende Wechselverhältnis deutlich zu machen, und wie jener zur Entstehung dieses „mitwirkte", dann aber sogleich gegen ihn zurücktritt. „Überhaupt," sagte er zu Eckermann, „werden Sie bemerken, daß Mephistopheles gegen den Homunculus in Nachteil zu stehen kommt, der ihm an geistiger Klarheit gleicht und durch seine Tendenz zum Schönen und förderlich Thätigen so viel vor ihm voraus hat. Übrigens nennt er ihn Herr Vetter; denn solche geistigen Wesen wie der Homunculus, die durch eine vollkommene Menschwerdung noch nicht verdüstert und beschränkt worden, zählte man zu den Dämonen, wodurch denn unter beiden eine Art von Verwandtschaft existiert."

Stark drücken das alles gleich die nächsten Verse aus; sein erstes Wort nach der ironischen Begrüßungsrede richtet Homunculus an Mephistopheles:

1 Leicht mag hier das erst in der Ausgabe von 1833 veröffentlichte Xenion entstanden sein:

„Wie hast du's denn so weit gebracht?
Sie sagen, du habest es gut vollbracht!"
Mein Kind! Ich hab' es klug gemacht,
Ich habe nie über das Denken gedacht.

Du aber, Schalk, Herr Vetter, bist du hier?
Im rechten Augenblick, ich danke dir.
Ein gut Geschick führt dich zu uns herein,
Dieweil ich bin, muß ich auch thätig sein.
Ich möchte mich sogleich zur Arbeit schürzen,
Du bist gewandt, die Wege mir zu kürzen.

Um alles zusammenzufassen! Goethes Intention war also diese: Faust bedarf, um Helena zu gewinnen, des Beistandes; seine Führung übernimmt der Homunculus; Wagner hat ihn ersonnen; Mephistopheles verhilft ihm zur Wirklichkeit und weist ihm für seine Mission die rechte Stelle.

Ohne Bild: Der deutsche Genius, dem schon Großes gelungen, ringt nach seiner Vollendung durch die Antike; ihm zum Beistand erweckt die Forschung und Kritik den Geist des Altertums zu neuem Leben; aus der Abstraktion wird der lebendige Geist der Antike zu körperlicher Existenz und realer Wirksamkeit übergeführt durch das Hinzutreten der Welterfahrung, die zu dem kritischen Bemühen den Assimilationsstoff bringt; der so entstandene kritisch-produktive und produktiv kritische Geist ist für sich allein in gebundene, beschränkte reale Existenz gebannt; seine Mission erfüllt er, indem er den Genius auf die rechte Spur leitet; diesen Beruf findet er und wird zugleich dazu geschickt, sobald er aus der rein geistigen Sphäre in die Weltläufigkeit eingegangen ist.

Mephistopheles. Hier giebt's zu thun, das eben will der Kleine.
Homunculus. Was giebt's zu thun?
Mephistopheles (auf eine Seitenthür deutend). Hier zeige deine Gabe!

Indem Homunculus des schlafenden Faust ansichtig wird, „entschlüpft die Phiole aus Wagners Händen," gleich-

sam von der Wahlverwandtschaft mit Fausts Traum angezogen; von dem Erzeuger ist er fortan losgelöst und mit Fausts Sehnen treu verbunden. „Die Phiole schwebt über Faust und beleuchtet ihn." Sogleich mit Fausts Vorstellungswelt innig vertraut, beschreibt er die holden Gestalten seines Traumes — Leda mit den Gespielinnen im Eurotas badend, „der Schwäne Fürsten ihrem Knie sich schmiegend" — mit reizvoller Anschaulichkeit nicht ohne eine ganz leichte doch an den „Vetter Schalk" gemahnende Färbung von Schelmerei. Desto schärfer arbeitet der Dichter den Kontrast heraus. Wo jenen die Fülle des Geschauten entzückt, erkennt Mephisto in ihm nur den „Phantasten":

— So klein du bist, so groß bist du Phantast

er selbst sieht nichts: was wüßte er von dem Idealreich hellenischer Schönheit! Das Motiv, schnell aufgenommen und weiter ausgesponnen, führt die Handlung zu ihrem Endziele. In dem Nebel des düstern Nordens, in der Unfreiheit des „Wusts von Rittertum und Pfäfferei", wo Mephistos Welterfahrung zu Hause ist, und wo er seinen Gefährten so lange umhergetrieben hat, leidet es Faust nicht länger: nie wird er sich dazu zurückgewöhnen, er wäre, aus seinem Schönheitstraum erwacht, „gleich auf der Stelle tot". „Bringt ihn zu seinem Elemente"! Damit nimmt der von nun an Faust leitende Dämon seine schnell erfaßte Mission auf; und mit dem Worte:

Jetzt eben, wie ich schnell bedacht,
Ist klassische Walpurgisnacht,

ist das Thema der großartigen Dichtung ausgesprochen, die Goethe zum Bilde ersonnen hatte für die Vollendung der Renaissance der Antike, wie die klassische

Epoche Deutschlands sie vollbrachte. Der Schluß der Scene ist der Vorbereitung dieses Themas gewidmet, die zu einem Teile der äußeren Einkleidung, zum anderen, wichtigeren, dem inneren Sinne gilt.

Das klassische Gegenstück also der romantischen Walpurgisnacht! „Dergleichen hab' ich nie vernommen," sagt Mephisto; dagegen Homunculus: „Ein echt Gespenst, auch klassisch hat's zu sein." So leitet Goethe das wundervolle Wagestück ein, in der Ebene von Pharsalus, in den Thälern und Schluchten Thessaliens, an den Ufern des Peneios und den Buchten des ägäischen Meeres den ganzen Reichtum der typischen Gestalten griechischer Mythe zu versammeln und sich charakteristisch darstellen zu lassen: „Hellenischer Sage Legion!" Und mit welcher bewunderns-würdigsten Kunst knüpft nun der Dichter an den einen Namen, an die Vorstellung des alten und des neuen Pharsalus, die Hindeutung auf die ewig unversöhnlichen Gegensätze der Geschichtsauffassung! Die platte, alles nivellierende Ansicht, die in allem Geschehenen nur das gleiche, immer sich wiederholende Spiel der Interessen erblickt und ganz besonders der Gelüste, die grundsätzlich jede Idee als bloßen Vorwand leugnet, am höhnischsten die Prahlerei von Freiheit und die Phantasterei der Schönheit — ihr ist die Schwärmerei für die antike Herrlichkeit ein leeres Gerede, ein albernes, ja „anwiderndes" Märchen (ganz unbegreiflich, wie Düntzer und auch Taylor annehmen können, daß hier Goethe in eigener Person seine Meinung ausspreche!) —; und die entgegengesetzte, die zwar weiß, daß es in menschlichen Dingen immer menschlich zugeht, die aber auf die Entwickelung, den großen Zusammenhang der historischen Erscheinungen den Blick heftet:

Den Menschen laß ihr widerspenstig Wesen,
Ein jeder muß sich wehren, wie er kann,
Vom Knaben auf, so wird's zuletzt ein Mann.

Wann stürbe jener Geist der ewig unfruchtbaren Verneinung jemals aus? Das Gute hat er immerhin, daß er die Kritik schärft und daß er die Geister erkennen lehrt; zu solchen Zwecken läßt der Dichter seinen Mephistopheles unter den Gestalten der klassischen Walpurgisnacht sein Wesen treiben. Auf eine Widerlegung der mephistophelischen Skepsis verzichtet denn auch Homunculus, jener trostlosen Theorie, die Goethe so meisterlich zusammenfaßt:

Mephistopheles. O weh! hinweg! und laßt mir jene Streite
Von Tyrannei und Sklaverei bei Seite!
Mich langeweilt's: denn kaum ist's abgethan,
So fangen sie von vorne wieder an:
Und keiner merkt: er ist doch nur geneckt
Vom Asmodeus, der dahinter steckt.[1]
Sie streiten sich, so heißt's, um Freiheitsrechte,
Genau besehn, sind's Knechte gegen Knechte.

Die Existenz und die Fortdauer der Ideen in der Geschichte offenbart sich in ihrem Fortwirken: nirgends aber strahlt die Idee der Schönheit so hell auf als im hellenischen Altertum. Es ist der Moment — die „Sternenstunde“ —, wo abermals der Funke zündet; die aufflackernde Flamme zu reinem, ruhigem Lichte zu klären, dazu ist der dem kalten, kahlen Verstande so hoch überlegene Dämon entstanden, und darauf ist sein Wirken gestellt:

Hier fragt sich's nur, wie dieser kann genesen.

1 Eine Zurückführung also der großen historischen Beweggründe auf die Triebfeder der gemeinsten sinnlichen Lüste, für die „Asmodi“ der „Ressort-Teufel“ ist.

Er vertraut zu Fausts „Genesung“ auf die Wunderkraft der Schönheit; Mephistopheles sieht in ihr nur das „freie Sinnenspiel, das des Menschen Brust zu heitern Sünden verlockt“.

Noch eine, scheinbar kleine, aber doch scharf betonte Wendung stellt am Schluß der Scene ein Problem. Warum legt Homunculus so großen Wert auf die Mitwirkung des Mephistopheles bei der Fahrt zur klassischen Walpurgisnacht, daß er seine grobe Sinnlichkeit mit der Aussicht auf die „thessalischen Hexen“ ködert? Ist es nur das Bedürfnis der Maschinerie, der Verleihung des „Zaubermantels“, um die handelnden Personen auf den neuen Schauplatz zu versetzen? Auch dieser Zweck wird freilich erreicht, aber auf solche lediglich äußere Bewerkstelligungen ist Goethesche Poesie niemals eingeschränkt. Die bloße Verlegung der Scene hätte Homunculus auch für sich allein bewirkt, und die Verwirrung des Lesers durch das neue Motiv würde erspart sein.

Wie überall, so erkennt man auch in diesem Falle des Dichters Meinung, wenn man den Blick von dem Bilde auf die Continuität des Sinnes wendet. Fausts Schlaf, seine Exaltation und Paralyse, des Homunculus Führung, der Widersinn des Mephistopheles — alles das sind doch nur die nebeneinanderlaufenden, sich vereinenden und kreuzenden Verhaltungsweisen gegenüber der einen Aufgabe: der Werbung um den Besitz der Schönheit. Um sie zu suchen und zu finden, thut sich der weite Schauplatz auf, der die Universalität der Erscheinung des klassischen Altertums umfaßt. Und hier sollten neben den positiven Elementen die negativen fehlen? das Widerspiel, das jene erst in ihrer Klarheit evident macht? der Dichter sollte darauf verzichten, neben dem

schönheitsdurstigen Blick, der sich auf jene heftet, auch den perversen Sinn zu zeichnen, der lüstern nach den die Fäulnis überdeckenden Reizen spürt? er sollte sich des Vorteils entschlagen, auch ihn in seiner Entblößung dem Triumph der reinen Schönheitserkenntnis dienstbar zu machen? Das wäre so unhistorisch als unpoetisch gewesen!

So muß denn Mephistopheles mit auf die Reise. Der Mantel trägt ihn mit Faust; Homunculus schwebt voran:

Ich leuchte vor!

Zurückgelassen, wo es sich um die Erlebnisse der Phantasie handelt, wird nur Wagner. Freilich, „er bleibt zu Hause, Wichtigstes zu thun." Die theoretisch ästhetische Forschung geht ihre mühevollen Wege weiter, die Stoffe der Kunst und besonders ihre Technik zu ergründen:

Entfalte du die alten Pergamente,
Nach Vorschrift sammle Lebenselemente
Und füge sie mit Vorsicht eins ans andre.
Das Was bedenke, mehr bedenke Wie!

Fröhlichen Mutes erhofft indessen das noch gebundene Schöpfungsvermögen auf der Reise nach dem sonnigen Süden sich endlich zu befreien und zu vollenden; alle goldenen Früchte der höchsten Kunstübung zu gewinnen — vielleicht auch die entfernte Wirkung auf das Erkennen und das Wollen!

Solch einen Lohn verdient ein solches Streben:
Gold, Ehre, Ruhm, gesundes langes Leben,
Und Wissenschaft und Tugend — auch vielleicht!

Und der Epilog des Mephistopheles ad spectatores?

— Am Ende hängen wir doch ab
Von Kreaturen, die wir machten —

er enthält das ironische Eingeständnis seiner Abdikation! Sein Versuch, Fausts besseres Teil im Strudel der Zerstreuungen zu verderben, ist gescheitert. Fortan muß er sich darauf beschränken in den Bahnen, zu denen jetzt Homunculus dem Sehnen Fausts voranleuchtet, im Kleinen ihn zu Abirrungen zu verleiten. Ganz seinem Wesen getreu, betrachtet er jedoch dieses neue Streben des noch weiter vielfach Irrenden, das er doch nur von außen herbeizuführen wider seinen Willen behilflich war, als sein Werk: während es doch in Wahrheit Faust aus seinem Machtbereich weiter und weiter entfernt, um ihn zuletzt für immer hoch darüber empor zu tragen!

VII.

Die „klassische Walpurgisnacht.“

Akt II. Vers 110—929.

Es war die freudig erschauernde Erkenntnis des Wunders seiner Begabung und des zwingenden Gesetzes seiner Entwickelung, die mit den Entzückungen der Ahnung und der leidenschaftlichen Sehnsucht Goethe in den höchsten Schöpfungen der griechischen Poesie und Kunst die Verwandtschaft mit dem eigenen Wesen inne werden und das Ziel seines heißen Strebens erschauen ließ. So wurden die unzähligen Fiktionen der griechischen Fabel, Mythe und Dichtung, in denen mit nie wieder erreichter Prägnanz die Eindrücke der sinnlichen Welt und die Ideen des sittlichen Kosmos in plastisch-objektivierter Gestaltung vollendeten Ausdruck erhalten hatten, ihm von selbst zu Bildern für die Vorgänge in der eigenen Brust.

Mit Unrecht wird die häufige Verwendung der antiken Mythologie in unserer Dichtung oft gescholten als ein leidiger Überrest der nachahmenden Gelehrtenpoesie des siebzehnten Jahrhunderts. Sie nimmt ihren Platz mit vollem Rechte ein, weil sie, richtig empfunden schon an sich als poetischer Urstoff in das Kunstgebilde einfließt. Aber es ist noch ein himmelweiter Unterschied zwischen der bloßen Aneignung ihrer Schätze, sei sie auch die kundigste

und geschmackvollste, und jener Kongenialität, womit Goethe sich in den Prozeß ihrer Entstehung hineinlebt, vielmehr ungewollt ihn miterlebt, und daher auch freischaffend den empfangenen Stoff nach seinem Wollen und Empfinden um und fortbildet. Mit Ganymed wird seine vom Morgenglanz des Frühlings angeglühte Seele aufwärts getragen „zum allliebenden Vater"; das trotzende Selbstbewußtsein des schaffenden Künstlers gewinnt Gestalt und Sprache im Prometheus, um in der hoheitsvollen Freundschaft und milden Weisheit Athenens doch wieder das Maß zu finden; seinem stürmenden Thatendrange tritt ergänzend die sinnende Hingebung des Bruders Epimetheus zur Seite, und Pandora, die Allbegabte, Göttliche bringt zuletzt auch dem prometheischen Streben höchste Förderung und Erfüllung.

Durch die Jahrtausende hin aber hatte der Name der Helena eine bestimmte Bedeutung empfangen, „bald den Begriff der Schönheit, bald der Unheilstifterin enthaltend, bald zugleich beides."[1]) Göttlich nach ihrer Schönheit aber mit menschlichem Verschulden, ist sie zart und ergreifend von Homer dargestellt, von Aphrodite bethört. Denn nicht ist Helena gewaltsam und wider Willen entführt, sie ist verführt von dem schönen Manne und ist ihm freiwillig gefolgt. In der Volkssage aber lebt sie fort als die königliche Frau, die Tochter des Zeus; die überwältigende Schönheit ließ das Vergehen in den Hinter-

1) Vgl. hierzu in K. Lehrs: „Populäre Aufsätze aus dem Altertum, (Leipzig, 2. Aufl. 1875), einem Buche, das die goldenen Früchte der ausgebreitetsten und tiefsten Gelehrsamkeit in der silbernen Schale der lebendigsten Darstellung bietet, den Aufsatz: „Über die Darstellung der Helena in der Sage und den Schriftwerken der Griechen."

grund treten, und als in Griechenland der Heroenkultus sich bildete, ward sie zur Heroine, zur Göttin. Wo sie irgend erscheint, muß sie unwiderstehlich Liebe erregen, und es bildet sich in griechischer Sage das Motiv aus, daß diese Liebe für sie oder andere die unseligsten Folgen herbeiführt:

> Der Männer Augen, Städte selbst erobert sie,
> Entflammet Häuser. Solchen Zauber übt sie aus.

So bei Euripides, der sie als die Leichtsinnige und Ehrvergessene mit Schmähungen überhäuft und am meisten dazu beigetragen hat, aus der „Vielbewunderten" die „Vielgescholtene" zu machen. Dem steht gegenüber die Tendenz, sie vielmehr von jedem Vorwurf zu entlasten, und auf die berühmte Palinodie des Stesichorus geht wohl die Erfindung zurück, daß sie überhaupt nicht dem Menelaos entflohen sei, sondern daß statt ihrer ein Luftbild nach Troja kam. So wird sie endlich zur symbolischen Gestalt, und es entsteht aus der Idee die Schönste dem Schönsten zu gesellen die Sage, daß sie auf der elysischen Insel Leuke dem Achilles vermählt sei.

[1] „Schöner ist die Allegorie bei Goethe. Es ist eine sterbliche Aphrodite. So wie es der Liebesgöttin Wesen ist, Liebe zu geben und zu empfangen, aber als Wohlthat und Lust: so erscheint in der Goetheschen Dichtung unsere Heldin. Nachdem sie zuerst als bestimmte Persönlichkeit mit mannigfachen Gefühlen, Gedanken, Schicksalen und Leiden, die freilich der Sage gemäß an Schönheit und Liebe sich knüpfen, vor uns sich bewegt, sind in der Allegorie gleichsam alle gröberen Elemente abgelöst, und nur die leichteren und ätherischen, Schönheit und Liebe, bilden den Inbegriff ihrer Erscheinung."

1) Vgl. den Schluß des Aufsatzes von Lehrs a. a. O. S. 32.

In jener doppelten Auffassung, in der sie schon bei den Griechen erschien, lebt die Helena fort durch die weiten Zeiträume des Mittelalters. Die alten Götter werden zu bösen Dämonen; der asketischen Trennung von Geist und Fleisch gilt die Schönheit als der dämonische Reiz zur Sinnenlust, die Helena als teuflische Buhlerin. Mit voller Kraft treffen die Gegensätze auf einander, als mit der Renaissance die Schönheitsfreudigkeit wieder in die Welt einzog; und wieder wird Helena zum Symbol nicht nur der Sinnenfreudigkeit, sondern auch des idealen Verlangens nach der schönen Erscheinung in Kunst und Leben, ebenso fanatisch verdammt von der einen Seite, als von der anderen mit sehnsuchtsvollem Enthusiasmus gepriesen. So erfaßt Goethe die Idee der Schönheit und Liebe im höchsten Sinne als einen ewigen Dauerstern, im Aufblicke zu dem der Verirrte sich zurechtfindet, der ihn in die Bahn des Schaffens und des fruchtbaren Handelns leitet und auch den Fehlenden zuletzt zur Versöhnung führt.

Das ist die Bedeutung der Helena für Faust. Zu dem Gipfel der Dichtung führt uns ihre Vereinigung im dritten Akte des zweiten Teiles. Diese Höhe zu gewinnen, hatte Goethe, schon als er den dritten Akt, die „Helena“, vollendete, den Plan einer großangelegten Dichtung entworfen, der bei der Ausführung aber sehr bedeutende Abänderungen erfuhr. Es ist interessant, das Wesentliche jener Veränderungen klar zu legen; sie zielen sämtlich darauf hin, die äußerliche Aktion einzuschränken, um unter Aufopferung scenisch wirkungsvollster Motive die das Ganze bestimmenden Ideen desto klarer zur Geltung zu bringen. In der „Ankündigung der Helena“ teilte Goethe im Juni 1826 den ursprünglichen Plan mit.

Dort sprengt Homunculus sogleich im Laboratorium Wagners, als Faust und Mephistopheles hinzutreten, den leuchtenden Glaskolben und tritt als bewegliches, wohlgebildetes Zwerglein auf. Es zeigt sich, daß in ihm „ein allgemeiner historischer Weltkalender enthalten sei," wie er denn sogleich verkündet, daß eben „die gegenwärtige Nacht mit der Stunde zusammentreffe, wo die pharsalische Schlacht vorbereitet worden, und welche sowohl Cäsar als Pompejus schlaflos zugebracht." Ein ganz äußerlich herbeigeführter chronologischer Streit mit Mephistopheles veranlaßt den Homunculus, „als Probe seines tiefen historisch-mythischen Naturells, zu bemerken: daß zu gleicher Zeit das Fest der klassischen Walpurgisnacht hereintrete, das seit Anbeginn der mythischen Welt immer in Thessalien gehalten worden und, nach dem gründlichen durch Epochen bestimmten Zusammenhang der Weltgeschichte, eigentlich Ursach an jenem Unglück gewesen." Was kann Goethe mit diesen rätselhaften Worten gemeint haben, als daß gleich den Gespenstern der nordischen auch die der klassischen Walpurgisnacht den Geist eines untergegangenen Zeitalters repräsentieren und daß sie den Abfall von ihm rächten, indem sie die Katastrophe eben jenes Unterganges herbeiführten. Der weitere Plan bietet nun höchst interessante Motive, die, wenn auch an sich bedeutsam genug, doch aufgegeben wurden, weil sie von dem Hauptinteresse auf Nebenwege ablenken. Zu seinem chemischen Männlein will Wagner auf dem klassischen Boden die Elemente für ein chemisches Weiblein zusammenfinden, also doch um im eigentlichen Sinne eine Wiedergeburt — Renaissance — des Altertumswesens zustande zu bringen. Auf der thessalischen Heide treffen die vier Wanderer auf Erichtho, die thessalische Hexe, die — wie Lucan er-

zählt — von Sextus Pompejus in der Nacht vor der pharsalischen Schlacht um den Ausgang befragt wurde; Goethe macht sie zu dem Dämon, dem jenes Werk der Vernichtung antiker Kultur zufiel.[1]) In schwärmendem Gewühl drängen sich nun alle mythologischen Gebilde des Altertums heran, die auch in der ausgeführten Dichtung eine Rolle spielen, nur noch in weit größerer Menge. In der Folge wurden allein diejenigen beibehalten, denen Goethe für die Durchführung seiner Gedankenentwickelung ganz bestimmte Funktionen zuteilte. Hier schwebt zunächst nur die Generalidee vor, „hellenischer Sage Legion" in körperlicher Anschauung zu vergegenwärtigen. Ein Hauptmotiv ist schon vorhanden: sie alle „laden die ganze Gesellschaft aufs dringendste ein sich in den mannigfaltigen Meeren und Golfen, auch Inseln und Küsten der Nachbarschaft insgesamt zu ergötzen."

Nun aber das merkwürdigste Motiv, dessen stark betonte Absichtlichkeit bei genauer Erwägung wohl nicht verkannt werden kann. „Das chemische Männlein, an der Erde hinschleichend, klaubt aus dem Humus eine Menge phosphorescierender Atome auf, deren einige blaues, andere

[1]) Völlig verworfen hat Goethe den höchst seltsamen episodischen Zug, daß „zu Erichtho sich Erichthonius gesellt und nun beider nahe Verwandtschaft, von der das Altertum nichts weiß, etymologisch erwiesen wird." Sie nimmt das „Wunderkind" auf den Arm, auf den andern das chemische Männlein, zu dem jenes eine seltsame Leidenschaft darthut. Offenbar ist dabei an die attische Stammes- und Lokalsage vom Erechtheus nicht gedacht, vielmehr lediglich an die verfängliche Erzählung Apollodors von der Entstehung des Erichthonius. Vielleicht sollte damit summarisch auf gewisse dunkle Nachtseiten antiker Kultur hingewiesen werden, die — [illegible] Erichtho verwandt — die Keime des Verderbens in sich trugen. Wenigstens deuten darauf Mephistos „bösartige Worte" ziemlich deutlich hin.

purpurnes Feuer von sich strahlen. Er vertraut sie gewissenhaft Wagnern in die Phiole, zweifelnd jedoch, ob daraus künftig ein chemisch Weiblein zu bilden sei. Als aber Wagner um sie näher zu betrachten, sie stark schüttelt, erscheinen, zu Kohorten gedrängt, Pompejaner und Cäsareaner, um zu legitimer Auferstehung sich die Bestandteile ihrer Individualitäten stürmisch wieder zuzueignen. Beinahe gelänge es ihnen sich dieser ausgegeisteten Körperlichkeiten zu bemächtigen, doch nehmen die vier Winde, welche diese Nacht unabläßig gegen einander wehen, den gegenwärtigen Besitzer in Schutz und die Gespenster müssen es sich gefallen lassen von allen Seiten zu vernehmen: daß die Bestandteile ihres römischen Großtums durch alle Lüfte zerstoben, durch Millionen Bildungsfolgen aufgenommen und verarbeitet worden." — Unmittelbarer als es die dichterische Ausführung gethan haben würde, zeigt dieses abstrakte Schema Goethes Intention an: wenn Wagner mit seinen Homunculus-Konstruktionen auf die gelehrten Renaissance-Bestrebungen in ihrer Gesamtheit hinzuweisen bestimmt ist, wenn Fausts Sehnen und Suchen die künstlerische Renaissance ebenso vergegenwärtigt, so macht sich in der Geschichte noch ein drittes Bestreben bemerkbar, die Traditionen des Altertums wieder zu beleben: die politische Renaissance der cäsarischen Weltherrschafts-Idee. Jene ersteren beiden Tendenzen entwickeln sich zu lebendigen, starken Wirkungskräften, die letzteren Velleitäten fallen unwirksam zu Boden, weil die Bestandteile römischen Großtums längst durch alle Lüfte zerstoben, durch Millionen Bildungsfolgen aufgenommen und verarbeitet worden.

Interessant genug wäre in Goethes Händen die Aus-

führung des Motivs geworden, doch mit Recht hat er sie aufgegeben: der Hauptgedanke hat kurzen aber gewichtigen Ausdruck gefunden in der großartigen Geschichtsbetrachtung, womit Erichtho die Scene in der neuen Dichtung eröffnet.

In den wesentlichsten Umrissen ist in dem Plan die Thales- und Anaxagoras-Episode schon vorgesehen; die Metamorphose des Mephistopheles zur Phorkyas ist zwar noch nicht erfunden, aber doch durch ein verwandtes Motiv ihrem Inhalte nach vorgesehen durch sein Bündnis mit der „grandiosen Häßlichkeit" der Enyo, „dessen offenkundige Bedingungen nicht viel heißen wollen, die geheimen aber desto merkwürdiger und folgenreicher sind." Schon in den wichtigsten Zügen entworfen ist die Scene zwischen Chiron, Faust und Manto. Auch Lamien, Sirenen nebst allen ihren Verwandten lassen ihre lockenden Reizungen spielen, „so daß Faust, wenn er nicht das höchste Gebilde der Schönheit in sich aufgenommen hätte, notwendig verführt werden müßte." Überall zeigt dabei der alte Entwurf in dem Bestreben, von der Überfülle der durch das Altertum überlieferten bedeutenden Gebilde die lebhafteste Vorstellung zu erwecken, eine verwirrende, fast erdrückende Masse des Details, die bei der Ausführung zu Gunsten klarer bestimmter Linienführung sehr weise eingeschränkt wurde; nur was unmittelbar der Gestaltung des strengen Fortgangs der leitenden Idee dient, wird beibehalten.

Der ganze Schluß jedoch des angekündigten Planes, so sehr die scenisch höchst effektvollen Situationen gerade den Dichter reizen mußten — Faust durch Manto zu Proserpina geführt; die Losbittung der Helena —, mußte einer ganz neuen, minder dramatisch-realistischen, aber

weit tiefsinnigeren, symbolisch reicheren Erfindung weichen. Ein sehr merkwürdiges Motiv im alten Entwurf ist noch hervorzuheben. Auf dem Wege zum Orkus deckt Manto plötzlich Faust mit ihrem Schleier und drängt ihn vom Wege gegen die Felsenwände; das Gorgonenhaupt, „seit Jahrhunderten immer größer und breiter werdend, zieht die Schlucht herauf ihnen entgegen. Proserpina halte es gern von der Festebene zurück, weil die versammelten Gespenster und Ungetüme, durch sein Erscheinen aus aller Fassung gebracht, sich alsobald zerstreuten. Sie, Manto, selbst als hochbegabte, wage nicht, es anzuschauen; hätte Faust darauf geblickt, so wäre er gleich vernichtet worden, so daß weder von Leib noch Geist im Universum jemals wieder etwas von ihm wäre zu finden gewesen." Was Goethe unter diesem Symbol der radikalen Schönheitsfeindlichkeit verstanden wissen wollte, ist bei dem Mangel weiterer Ausführung höchstens zu erraten; vielleicht hatte er das starre Nützlichkeitsprincip im Auge, das in immer wachsender „Breite", Phantasie und Schönheitssinn vernichtend, sich der Pflege der Altertumsstudien in den Weg stellt, um sie zuletzt spurlos im Universum verschwinden zu lassen. — Die Scene vor Proserpina mit Fausts rührender „Peroration" sollte dann den Übergang zum dritten Akte vollenden.

Als Goethe endlich daran ging, „das kurze Schema mit allen Vorteilen der Dicht- und Redekunst ausgeführt und ausgeschmückt dem Publikum zu übergeben," entfernte er alles entbehrliche Beiwerk und disponierte den Stoff in drei große Gruppen.

In der ersten dient ihm die Fiktion der klassischen Walpurgisnacht dazu, Wesen und Art der antiken Überlieferung durch charakteristische Gestalten inhaltlich und

historisch vorzuführen; und zwar in Mephistopheles das negative Verhalten dazu, im Faust das positive zu vergegenwärtigen.

Wenn somit in der ersten Gruppe gewissermaßen die Elemente der Renaissance vorstellig gemacht sind, so führt die zweite in überaus kühnen, aber höchst treffenden Bildern ihren geschichtlichen Verlauf in einem bestimmten Zeitraum vor, und zwar der inneren Anlage der gesamten Dichtung entsprechend, im achtzehnten Jahrhundert, soweit es nämlich die Vorbereitung des deutschen Klassizismus durch die wissenschaftlichen und künstlerischen Reproduktionsbestrebungen der Altertumsstudien mit sich brachte.

Die dritte Gruppe symbolisiert dann in einer wundervollen Phantasmagorie den Durchbruch dieses Klassizismus selbst, die Geburt einer neuen ebenbürtigen Kunst- und Schönheitswelt aus der alten.

Pharsalische Felder.

Finsternis.

Erichtho eröffnet die Scene, die dämonische Verderberin antiker Herrlichkeit, deren Untergang der Dichter von der pharsalischen Schlacht datiert, dem Ende der römischen Republik:

> Wie sich Gewalt Gewaltigerem entgegenstellt,
> Der Freiheit holder, tausendblumiger Kranz zerreißt,
> Der starre Lorbeer sich um's Haupt des Herrschers biegt.

„Nicht so abscheulich“ stellt die „Düstere“ sich dar, wie die Dichter sie verlästern; vielmehr als die Vollstreckerin einer historischen Notwendigkeit, wie sie im ewigen Kampf um die politische Macht sich immerfort wiederholt.

Griechen- und Römerreiche sanken dahin; die geistigen Elemente ihres „Großtums sind unzerstörbar durch Millionen von Bildungsfolgen aufgenommen und verarbeitet.“ Um die Wachtfeuer, angelockt vom seltnen Wunderglanz der Nacht,

Versammelt sich hellenischer Sage Legion.

Und eben nahet sich dem fabelhaften Gebild der alten Tage neues Leben; eine geistige Kraft leuchtet darüber hin, es der Vergangenheit zu entreißen, es wieder lebendig zu machen. Erichtho entweicht. Das politisch Vergangene bleibt vergangen und tot; die geistige Renaissance wird von ihr nicht geschädigt.

In knapper Kürze kündigt der Dichter sogleich sein weiteres Thema an. Homunculus, im Erforschen und auch schon im Nachformen der Hinterlassenschaft des Altertums gebildet, hält Überschau über die versammelte Gestaltenschar: „Schwebe noch einmal die Runde über Flamm- und Schaudergrauen.“ Mephistopheles giebt sein Unvermögen, sie zu verstehen, kund: die mittelalterlich-nordische Befangenheit sieht auch in der griechischen Mythe nur „abscheuliche Gespenster“ und lehnt alles von sich ab, was sie den gewohnten Anschauungen nicht zu assimilieren vermag. Faust, „von Helena paralysiert“, kehrt auf diesem Boden ins Leben zurück, er findet sich in dem Element seines Strebens:

Homunculus. Setz ihn nieder,
Deinen Ritter, und sogleich
Kehret ihm das Leben wieder,
Denn er sucht's im Fabelreich.

Faust (den Boden berührend). Wo ist sie? —

So zerstreuen sich die Drei zu ihrem verschiedenen Werke. Sie wieder zu vereinen soll des Homunculus „Leuchte tönend scheinen“; und schon „dröhnt und

leuchtet das Glas gewaltig." Redende Bilder! wie unter dem Einfluß des in neuem Lichte erscheinenden Griechentums die Forschung sich erhöht, an Kräften wächst: Faust aber, der „zu den Müttern sich gewagt", der Repräsentant also der neu erworbenen Schöpferkraft, hier auf der Scholle, an den Buchten Griechenlands, in der Luft, „die Helenas Sprache sprach," fühlt sich zum Höchsten berufen, durch die Berührung des Bodens von frischem Geist durchglüht: „ein Antäus an Gemüte."

Bei der Musterung der historischen Altertumsüberlieferung übernimmt billig zunächst der negativ kritische Mephisto die Führung. Dem modern verbildeten Geschmack erscheint die Antike fremd und widrig, ihr höchster Vorzug, das Naive, schamlos, ihr traditioneller Anspruch auf Autorität anmaßlich. Mephistos cynische Sarkasmen treffen eines der schlimmsten Übel der gesamten modernen Kultur, das der Würdigung der echten Kunst wie der wahren Natur gleich schädigend im Wege steht: die Verbindung von heuchlerischer Prüderie mit Frivolität und Lüsternheit, an der freilich ein Mephistopheles sein innigstes Behagen zu äußern allen Grund hat. — Seine Begrüßung gilt zuerst den Greifen, mit denen die Ameisen und Arimaspen eine zusammengehörige Gruppe bilden. Hier wie in allem Folgenden der ganzen großen Scene ist für die Erklärung der einzelnen Bilder äußerst Schätzbares geschehen; für die zusammenhängende Erfassung ihrer Bedeutung, für das Verständnis von Goethes Plan und Ideengang so gut wie nichts. Was nützt es dem Leser über allerlei Sticheleien Goethes belehrt zu werden, die ihn eher noch mehr in Verwirrung setzen müssen, wenn das Warum? und Wozu? der in ununterbrochener Fülle sich ablösenden seltsamen Veranstaltungen, der Sinn der

ganzen symbolischen Bilderwelt im Dunkel bleibt. Kühn, wie die Bilder ergriffen sind, muß die Phantasie sich beflügeln, um ihnen zu folgen; „Freiheit und Kühnheit" verlangt Goethe selbst dafür, und es sei noch einmal auf sein Wort hingewiesen: „Wenn durch die Phantasie nicht Dinge entstünden, die für den Verstand ewig problematisch bleiben, so wäre überhaupt an der Phantasie nicht viel. Dies ist es, wodurch sich die Poesie von der Prosa unterscheidet." So sei denn der Versuch unternommen des Dichters „Winken und Hindeutungen" willig und doch behutsam zu folgen! —

Auf die Benutzung der Symbole von den Greifen, den goldgrabenden Ameisen und den Arimaspen, von denen Herodot erzählt, war Goethe wohl, wie Düntzer bemerkt hat, durch einen 1794 erschienenen Aufsatz des Grafen von Veltheim und die Widerlegung desselben durch Voß geführt worden; seine Verwendung derselben ist freilich von jenen Ausführungen völlig unabhängig. Was er aber darunter verstanden wissen will, wird durch die parallele Verwendung der Greifen und Ameisen im zweiten Abschnitt der Walpurgisnacht, Vers 1017 bis Vers 1040, völlig klar. Hier verbinden sich die Greifen mit den Ameisen, um aus dem plötzlich emporgehobenen Berge die „Goldblättchen herauszuklauben" und die gewonnenen Schätze unter Schloß und Riegel wohl zu verwahren. Dasselbe Geschäft, was diese für die Renaissance verrichten, haben jene für das Altertum vollbracht, nur in weit größerem Maßstabe, daher die Ameisen auch als von der „kolossalen Art" beschrieben sind. Es handelt sich bei dieser zuerst eingeführten Gruppe um die Bilder für die Überlieferung der antiken Geisteswerke. Bei den Ameisen möchte man an die Aufhäufung ihrer Schätze in den berühmten

Bibliotheken des Altertums denken, etwa an die Alexandriner; die etymologischen Spielereien, die von den Greifen getrieben werden, kennzeichnen sie als die antiken Grammatiker; die feindlichen Arimaspen, die das gesammelte Gold in alle Winde zerstreuen, wären dann die jene litterarischen Schätze vernichtenden, verschleppenden Barbaren. Und wenn die Greifen sich rühmen, die Reste doch noch auszuspüren — „wir wollen sie schon zum Geständnis bringen“ —, so wäre das abermals ein Hinweis auf die durch die Jahrhunderte sich fortsetzende Thätigkeit der alten Grammatiker für die Erhaltung antiker Litteratur.

Mit wenigen leichten Strichen ist das Thema erledigt, übrigens, da es sich hier um historische, das Äußere angehende Dinge handelt, für Mephistopheles ganz verständlich: „Wie leicht und gern ich mich hierher gewöhne! Denn ich verstehe Mann für Mann.“ Sogleich aber tritt ihm mit tief bedeutsamem, großartigem Wort die Sphinx entgegen:

> Wir hauchen unsre Geistertöne,
> Und ihr verkörpert sie alsdann.

Wie viel erreicht Goethe hier wieder durch die bloße Zusammenstellung der beiden Worte! Der ideen- und phantasielose Verstand meint mit Notizenkram das Altertum zu kennen; weit von ihm ab eröffnet sich abgrundtief das Rätselwesen antiker Mythe, dessen ihm ewig fremde „Geistertöne“ er sich auf seine Weise auslegt. Das führt konsequent zu der Frage: welches ist denn diese seine Weise? Die in dem daraus sich entspinnenden Gespräche gegebene Antwort stellt typisch den tausendjährigen Mißverstand dem Geist antiker Mythe gegenüber. Mit dem Namen, den das alte englische Bühnenspiel dem Teufel

giebt, stellt Mephistopheles sich als old Iniquity vor: Lüge, Sünde, Laster im Verein. Das dem Verständnis des Griechentums feindliche Element wird also in seinem tiefsten Grunde erfaßt als der von der christlich-dogmatischen Anschauung recipierte Dualismus, der ein transcendentes Princip des Bösen herausbildet, die Natur als teuflisch dem göttlichen Geiste entgegensetzt. Mit großer Feinheit schränkt Goethe jedoch die Erörterung sofort auf den Stand der Frage unter den Zeitverhältnissen ein, in denen die gegenwärtige Handlung sich ereignet:

Sphinx. Wie kam man drauf?
Mephistopheles. Ich weiß es selbst nicht, wie.
Sphinx. Mag sein! Hast du von Sternen einige Kunde?
Was sagst du zu der gegenwärtigen Stunde?
Mephistopheles (aufschauend).
Stern schießt nach Stern, beschnittner Mond scheint helle,
Und mir ist wohl an dieser trauten Stelle,
Ich wärme mich an deinem Löwenfelle.
Hinauf sich zu versteigen, wär' zum Schaden,
Gieb Rätsel auf, gieb allenfalls Charaden.
Sphinx. Sprich nur dich selbst aus, wird schon Rätsel sein.
Versuch einmal dich innigst aufzulösen:
„Dem frommen Manne nötig wie dem bösen:
Dem ein Plastron, ascetisch zu rapieren,
Kumpan dem andern, Tolles zu vollführen,
Und beides nur, um Zeus zu amüsieren."

An verschiedenen Stellen der klassischen Walpurgisnacht läßt der Dichter etwas wie eine Vorahnung der bevorstehenden Wiederbelebung durch die versammelten Geister antiker Mythe gehen; so auch hier mit der sonst unvermittelten Frage nach der „gegenwärtigen Sternenstunde." Er erreicht damit den Vorteil, seine Personen sich eben in Bezug auf den von ihm als „gegenwärtig" angenommenen

Stand der Dinge aussprechen zu lassen. An dieser Stelle handelt es sich ihm darum, den Gegensinn gegen die Antike, wie er in seinem Jahrhundert ihm sich darstellt, zu kennzeichnen. Er erblickt ihn einmal in dem cynischen Behagen, das lediglich die grobsinnlichen Reize antiker Kunstbildungen aufsucht, ihren Geist und ihr Wesen negiert; vornehmlich aber in der damit, weit mehr als es scheint, zusammenhängenden Auffassung von dem Bösen, als einer nicht im Innern des Menschen aus seinen Schwächen und Irrungen sich entwickelnden Erscheinung, sondern einer außerhalb seiner bestehenden, von außenher auf ihn eindringenden Macht. Aus dieser Vorstellungsweise ist die Askese entsprungen, und es giebt keine Denkart, die im eigentlichsten Sinn vernichtender der antiken Kultur gegenübertrat: die aufrichtige Askese! um wie viel mehr das Produkt der modernen Zustände, wie sie im achtzehnten Jahrhundert in grellen Kontrasten so stark hervortraten, die Scheinaskese einer nur vorgegebenen Gläubigkeit, die sich mit dem ausgelassensten Cynismus verträgt. Mephistopheles ist ihr skeptisch-sarkastischer Schutzpatron. Dem in solchem Sinne „frommen" Manne genügt es, das abstrakt Böse dialektisch zu bekämpfen, wie der Fechtschüler am „Plastron", am Strohmann[1]) die Künste

1) Zwei Stellen bei Lessing beweisen die Geläufigkeit dieses Bildes im achtzehnten Jahrhundert. Die erste in der Einleitung zu dem Fragmente: „Gedanken über die Herrnhuter," wo es von diesem Thema heißt: „ein Gegenstand, welcher wenigstens zu einem Strohmann dient, an dem ein junger und mutiger Gottesgelehrter seine Fechterstreiche in Übung zu bringen lernen kann." Die andre am Schlusse des fünften der „Antiquarischen Briefe": „Nun sagen Sie mir, was Herr Klotz darunter suchen mag, daß ihm gerade mein Name gut genug ist, unter demselben sich einen Strohmann aufzustellen, an dem er seine Fechterstreiche zeigen könne?"

seines Rapiers übt; der „böse“ aber giebt um so rückhaltloser sich dem radikalen Princip hin. Beides ist dem ethischen Monismus des griechischen Altertums fremd, selbst in seinen letzten Ausläufern. „Den mag ich nicht“, „der Garstige gehöret nicht hierher“, schnarren die Greifen gegen Mephistopheles; und „milde“ weist ihn die Sphinx hinweg: „Wird dich's doch selbst aus unsrer Mitte treiben.“ Ihm ist dort „schlecht zu Mute“: der mit der antiken Schönheitsform verbundene furchtbare Ernst der Schicksalsauffassung schreckt ihn zurück, denn dieser hebt sein Wesen auf!

Mephistopheles.	Du bist recht appetitlich oben anzuschaun,
	Doch unten hin, die Bestie macht mir Grauen.
Sphinx.	Du Falscher kommst zu deiner bittern Buße,
	Denn unsre Tatzen sind gesund:
	Dir mit verschrumpftem Pferdefuße
	Behagt es nicht in unserem Bund.

In folgerechter Fortentwickelung stellt die diesen Abschnitt abschließende Scene den mephistophelischen Widergeist nun allen denjenigen Gebilden der alle psychischen Regungen plastisch formenden antiken Mythenphantasie gegenüber, die ihrem negativen Charakter nach ihm verwandt erscheinen könnten, um ihn auch gegen diese kontrastierend sich enthüllen zu lassen. Die den gefährlichen Sinnenreiz verkörpernden Sirenen eröffnen, in den Ästen der Stromespappeln sich wiegend, mit süßen Melodieen den Reigen — „die Allerbesten hat solch ein Singsang schon besiegt“ —, der ewig giltige Typus der heiteren Lockungen zu den schmeichelndsten Freuden, die sich schnell zum Verderben wenden. „Nötigt sie herabzusteigen! Sie verbergen in den Zweigen ihre garstigen Habichtskrallen, euch verderblich anzufallen, wenn ihr euer Ohr verleiht,“ singen ihnen die Sphinxe spottend nach. Immerhin schmücken sich diese

Lockungen mit dem Reiz der Kunst und entlehnen von dieser ihre so übermächtige Gewalt; eben darum sind sie bei Mephistopheles unwirksam. „Das Trallern ist bei mir verloren; es krabbelt wohl mir um die Ohren, allein zum Herzen dringt es nicht.“ Das ist also ein weiterer Zug, um jene niedrigste Stufe zu charakterisieren, zu der die Sinnlichkeit bei der feindlichen Trennung vom Geiste herabgesunken ist; wo an die Stelle jeder feineren Empfindung nur die ganz unverhüllte Forderung der gemeinsten Lüsternheit tritt. In derbster Form erfolgt die dahin zielende Zurückweisung durch die Sphinxe.

In kurzen, groß gefaßten Worten wird Fausts entgegengesetzte positive Anschauung allen jenen typischen Gestaltungen gegenüber kundgegeben, übrigens durchweg die im obigen entwickelte Deutung bestätigend:

Faust. Wie wunderbar! Das Anschaun thut mir G'nüge,
Im Widerwärtigen große, tüchtige Züge.

Ernsten Blickes betrachtet er die Sphinxe, die Sirenen: an den Tiefsinn antiker Tragik gemahnen ihn die einen, an die bedeutungsvolle Fabelwelt Homers die andern. Und als große Gestalten erscheinen ihm, große Erinnerungen erwecken ihm jene zuerst eingeführten Symbole der Ameisen und Greife: „Von solchen ward der höchste Schatz gespart; von diesen treu und ohne Fehl bewahrt.“

Was aber Goethe im letzten Grunde damit will, daß er auf die Kennzeichnung der antiken Überlieferung durch die Sammler und Grammatiker nun gerade die beiden Symbole der Sphinxe und Sirenen hervorhebt, das hat er für diejenigen, die ihn verstehen wollen, in dem unmittelbar sich anschließenden Motiv deutlich genug ange-

zeigt. Faust, in seiner ihn ganz beherrschenden Sehnsucht, fragt sie nach Helena. Darauf die Sphinxe:

> Wir reichen nicht hinauf zu ihren Tagen,
> Die letztesten hat Herkules erschlagen.
> Von Chiron könntest du's erfragen;
> Der sprengt herum in dieser Geisternacht;
> Wenn er dir steht, so hast du's weit gebracht.

Nirgends giebt der Dichter seine Absicht erkennbarer kund, als wo er bewußt und offensichtlich von der gegebenen Überlieferung abweicht, wie Goethe es hier thut. Nichts berichtet das Altertum davon, daß Herkules die Sphinxe erschlagen habe. Goethe erfindet es, und zu welchem Zweck? Der Zusammenhang macht es klar. Goethe ordnet die ungeheure Vielheit antiker Sage in zwei große Gruppen: die Urgebilde hellenischer Mythe, die gleichsam den geheimnisvollen Grundstoff bilden, ungetümliche Gestaltungen ältester tiefdringender Wahrnehmung und Ahnung; sodann die Vermenschlichung jener gewaltigen Grundzüge in der Sagendichtung, die zu Homer und von ihm zu der gesamten hellenischen Poesie führt. In die Herakles-Sage, welcher er auch sonst eine so großartige „symphronistische" Bedeutung beilegt — es sei an die „Geheimnisse" und an die pädagogische Provinz in den „Wanderjahren" erinnert[1]) —, legt Goethe die Grenzscheide. So ergiebt sich klar und bestimmt die Bedeutung der Sphinxe als der Vertreterinnen des hellenischen Urmythus, und zwar nach der Seite des gewaltig-ernsten Tiefsinns ethisch-religiöser Auffassung, wie er das alte Griechentum erfüllt, in der Erfassung der rätselhaft und doch offenkundig Alles regierenden Schicksalsmacht. —

1) Vgl. des Verfassers Erklärung der „Geheimnisse." (Cotta, 1895.) S. 36 ff.

Vorgreifend kann hier auch zugleich die Figur des Chiron gedeutet werden, die Goethe zum Symbol der jene Urgeheimnisse weise erkennenden und lehrend mitteilenden Einsicht bestimmte. Wenn nun Goethe zu dem majestätischen Ernst dieser vom Nous mit der Phantasie gezeugten Urmythen das geforderte Complement der von den Sinnen und Leidenschaften erschaffenen, bald leichtfertig gaukelnden und bethörenden, bald angstvoll schreckenden Fabelwelt suchte, so stellte sich ihm für das erstere von selbst das Symbol der Sirenen ein, die er in ausdruckvollstem Gegensatz zu den Sphinxen stellte, so den ganzen Umkreis erfassend, während er dem andern im Folgenden eine Nebenrolle zuwies.

Welch eine vertiefte Bedeutung gewinnt so das Wort der Sphinxe vom Chiron:

Wenn er dir steht, so hast du's weit gebracht!

Und ganz ebenso der absichtsvolle Gegensatz der Sirenen, die umgekehrt den schmeichelnden Reiz ihm für die Einsicht in die Schönheitswelt unterschieben wollen:

Sollte dir's doch auch nicht fehlen! . . . .

wenn sie Faust nun zu „ihren Gauen" einladen. Um nichts Geringeres handelt es sich als um die Wendung von den bloßen äußeren Reizungen antiker Poesie, denen die Renaissance seit lange nachgetrachtet hatte, zu dem Trachten nach ihrem innersten Wert und Wesen! So schließt die Sphinx ernst und würdig:

Laß dich, Edler, nicht betrügen.
Statt daß Ulyß sich binden ließ,
Laß unsern guten Rat dich binden:
Kannst du den hohen Chiron finden,
Erfährst du, was ich dir verhieß.

Ihrem Rate folgend, entfernt sich Faust; der Schluß der Scene gehört wieder der Kennzeichnung mephistophe-

lischer Auffassung der Altertumsphantasie. Wie treffend wahr, daß der für die antike Schönheit blinde und taube Sinn sich an jene, soeben erwähnten, schreckhaft-grotesken Urgebilde der hellenischen Mythe heftet, die nun im Sturm vorüberziehen; übrigens ihre tiefere Bedeutung kaum ahnend, dennoch von ihrer Gewalt „verschüchtert.“ Was ihn, als ihm gleichartig, zuletzt ganz gefangen nimmt, das sind die, wohl allen Zeiten vererbten, Symbole der allen Geistes baren Wollust, die dem lüstern Zugreifenden sich zu Staub und Moder wandeln:

> Bezwingt euch nicht,
> Geht hin! begrüßt manch reizendes Gesicht.
> Die Lamien sind's, lustfeine Dirnen,
> Mit Lächelmund und frechen Stirnen,
> Wie sie dem Satyrvolk behagen:
> Ein Bocksfuß darf dort alles wagen.

Die Sphinxe beschließen die Scene mit feierlichem, erhabenen Ausklang:

> Wir, von Ägypten her, sind längst gewohnt,
> Daß unsereins in tausend Jahre thront.
> Und respektiert nur unsre Lage,
> So regeln wir die Mond- und Sonnentage.
> Sitzen vor den Pyramiden,
> Zu der Völker Hochgericht;
> Überschwemmung, Krieg und Frieden —
> Und verziehen kein Gesicht.

Zum Verständnis des Bildes ist es gut, sich zu erinnern, daß die vor den Pyramiden in unveränderlicher Lage thronenden Sphinxe den ägyptischen Priestern zur Bestimmung ihrer nach Mond- und Sonnenjahren zählenden Zeitrechnung dienten; aber das ist doch eben nur das Bild, das Goethes höherem Zwecke dient. Der älteste Mythus aller Völker sucht sich dem Welträtsel zu nähern. Keiner hat es tiefer erfaßt, keiner es klarer ausgesprochen

als der hellenische Urmythus: geheimnisvolles, aber nach uralten Gesetzen bestimmtes Walten des Schicksals, das die Gottheit nicht willkürlich bestimmt, noch abändert, sondern ausführt; unergründlich, doch unverbrüchlich gerecht, von den Menschen nie begriffen noch erraten, aber in frommer Scheu anerkannt und gläubig verehrt!

Peneios, umgeben von Gewässern und Nymphen. — Die Scene führt Faust mit Chiron zusammen, an den ihn die Sphinxe wiesen; durch Chiron gelangt er zu Manto und durch diese an das Ziel seiner Wünsche, zu Helena.

Hatte die vorangehende Scene zuerst an die Überlieferung der Antike erinnert, sodann die Urelemente griechischer Mythe vergegenwärtigt, so werden wir, wie es schon durch die Rede der Sphinxe an Faust vorbereitet wurde, nun zu den helleren Zeiten der hellenischen Heroensage geleitet, zu der glanzvollen Epoche, da entwickeltere, geklärte Einsicht jene ungeheuren Motive ältesten Ahnens zu schönen menschlichen Zügen formte, da die überall waltende ethisch-spiritualistische Auffassung der Griechen, im Bunde mit ihrer plastisch bildenden Phantasie, alle die unendlich mannigfaltigen Eindrücke des Natur- und Menschenlebens zu einer Wunderwelt poetischen Daseins und Handelns umschuf. Licht und Dunkel, Abend und Morgen, die Stunde und die wechselnden Zeiten, der Strom, die Quelle und der umgürtende Okeanos mit der Macht seiner Stürme und dem Glanz seines Wellengekräusels, Wald und Gebirg, der weitschattende Baum und die duftende Blume, alles erfüllt sich mit lebendigen, ihres Daseins frohen, wundervollen Gestalten. Die von dem Naturwalten ausgehenden Wirkungen empfindet der

Grieche als seelische Energien, die, sogleich zu körperlichem Dasein erschaffen, in charakteristischer Gestaltung, kraftvoll und zart, majestätisch erhaben und voll freundlicher Anmut, schreckhaft rauh und vertraulich neckend, ihn überall umgeben. Inmitten ihres Geleites, von ihnen geliebt oder verfolgt, gehemmt oder gefördert, beginnen und vollenden herrliche Heroen und Heroinen ihres Lebens und ihrer Geschicke wechselnden Lauf. Von den Göttern entstammende übergewaltige Heldenkraft, voll des unbezähmbaren Feuers heroischer Leidenschaften, wird durch Chiron erzogen und zum Wunderwürdigsten gebildet, durch diesen Typus der höchsten Vermögen hellenischer Ethik, der Sophrosyne und der Phronesis: der Weisheit maßvollen Sinnes und der Kunst besonnen einsichtigen Handelns. Menschlich fühlend und denkend, kämpfend und siegend, irrend und leidend, entfalten sich in nie vergänglichen Bildern die leuchtenden Ideale der höchsten Kraft und der reinsten Schönheit.

Daß Goethe mit dieser Scene, im Vergleich zu der vorangehenden, den Leser in der That zu einer neuen Epoche des Altertums führen wollte, davon giebt eine Skizze der Entwürfe ausdrückliches Zeugnis:[1]) „Faust (am Peneus). Noch ist ihm nicht geholfen. Alles hat nicht an sie herangereicht — Deutet auf eine wichtige Vorwelt — Sie aber tritt in ein gebildetes Zeitalter — Göttlichen Ursprungs — Lebhafte Erinnerung — Leda und die Schwäne“.

Wundervoll führen uns gleich die ersten Verse in dies neue „gebildete Zeitalter“ ein, wo die ganze Natur zu seelischem Leben erhöht ist. Dem Stromgott Peneios

1) Vgl. a. a. O. S. 48.

sind sie in den Mund gelegt, und wie er die Ahnung der nahenden Erneuerung ausspricht, so „tönt ein menschenähnlichs Lauten“ von überall her und weckt die „unterbrochenen Träume“ Fausts zu erneuter gegenständlicher Erscheinung. Aus dem Flüstern des Rohrs und Schilfes, aus den Zweigen der Weidengebüsche und Pappeln lispelt und säuselt es ihm zu, ja selbst Luft und Welle redet: „Scheint die Welle doch ein Schwätzen, Lüftlein wie — ein Scherzergetzen.“ Im Chore der anmutig ihn umgebenden Nymphen verdichten sich dann alle jene Naturstimmen zum Liede, das ihn zur Ruhe ladet, um „wachend“ aus seiner Phantasie die wunderholden Bilder nachzuerschaffen, die im Traumschlafe, nachdem er Helena zuerst erblickt, dem Sehnenden aufgestiegen waren:

> Ich wache ja! O laßt sie walten,
> Die unvergleichlichen Gestalten,
> Wie sie dorthin mein Auge schickt.
> So wunderbar bin ich durchdrungen!
> Sind's Träume? Sind's Erinnerungen?
> Schon einmal warst du so beglückt.

Das mit malerischer Vollendung durchgeführte Bild von der Leda mit ihren Gespielinnen und den Schwänen, einer aber vor allen mit geschwelltem Gefieder rasch durch sie fortsegelnd, „Welle selbst, auf Wogen wellend“ — wie plastisch ist das geschildert: die stürmende Fahrt des majestätischen Vogels wirft auf den leise bewegten Wogen neue Wellen auf —, das alles verhält sich zu dem früheren Traumgesichte wie das mit Meisterschaft durchgeführte Kunstwerk zu seiner ersten Conception. So ist Faust denn nun würdig und bereit, Helena selbst zu empfangen. Schon naht sich auch sein Führer Chiron; wieder ist es einer der vom Dichter vielfach eingestreuten Züge, die Erwar-

tung des Kommenden anzudeuten, wenn er die Nymphen beim Schalle der Pferdeshufe des Herankommenden die erwartungsvolle Frage thun läßt, wer es sei, der eine „Botschaft“ dieser Geisternacht zu überbringen hätte:

„Wüßt' ich nur, wer dieser Nacht
Schnelle Botschaft zugebracht.“

Faust erkennt ihn sogleich: „Dorthin mein Blick! Ein günstiges Geschick, soll es mich schon erreichen? O Wunder ohnegleichen!“ Die höchst seltsame Art dieser Einführung, der gleich folgende Dialog: — „Bezähme deinen Schritt!“ — „Ich raste nicht.“ — „So, bitte! Nimm mich mit!“ — „Sitz auf! so kann ich nach Belieben fragen“ —, vornehmlich aber der Inhalt des ganzen Gespräches zwischen Faust und Chiron, alles zusammen nötigt die Frage auf nach tieferer Absicht und weiteren Beziehungen, die Goethe mit der Figur des Chiron verknüpfte. — Übel genug ist die Deutung freilich daran, wenn sie leicht in die Darstellung verwebte Winke, in leise spielender Wendung mitgeteilte Hindeutungen in das abstrakte Wort einfangen und mit bestimmter Umgrenzung „bepfählen“ muß; auch will sie in Fällen wie dieser nur als „Hindeutung“ gelten. — Chiron ist zunächst dramatis persona in der äußerlich fortschreitenden Handlung; er ist sodann, wie schon erörtert, der Vertreter des Gehaltes an weiser Erkenntnis und besonnener Einsicht in der Heroensage. In beider Hinsicht aber ist er ein Bild für des Dichters Intentionen. Die äußere Handlung dient nur dem Ideenzuge der inneren Entwickelung, die Goethe im Auge hat; dieser aber bestimmt Wahl und Gang jener. Wenn nun freilich der Dichter genötigt ist, sich den Forderungen der nun einmal erwählten Bildlichkeit und ihres Kostüms zu unterwerfen, so hindert ihn doch nichts, wo es irgend glücken mag, durch dasselbe die

eigentlich zu Grunde liegende Idee hindurchschimmern zu lassen. In solchem Sinne — aber eben auch nur in diesem — schwebt über der ganzen Scene „Faust-Chiron“ die Analogie des Verhältnisses der vom Geist beseelten, rastlos fortschreitenden theoretischen Erkenntnis der Antike — etwa Winckelmanns und Lessings — zu ihrer congenialen Erneuerung in der schaffenden Kunst — Goethe. —

Überflüssig wäre es, die gegebene Anregung auf jedes Anlaß gebende Wort auszudehnen; nur das Wesentlichste sei hervorgehoben:

Chiron. Wohin des Wegs? Du stehst am Ufer hier,
Ich bin bereit, dich durch den Fluß zu tragen.
Faust (aufsitzend).
Wohin du willst. Für ewig dank' ich's dir ....
Der große Mann, der edle Pädagog,
Der, sich zum Ruhm, ein Heldenvolk erzog,
Den schönen Kreis der edlen Argonauten
Und alle, die des Dichters Welt erbauten.

Dazu das resignierte, für alle analogen Verhältnisse ewig giltige Wort Chirons:

Das lassen wir an seinem Ort!
Selbst Pallas kommt als Mentor nicht zu Ehren:
Am Ende treiben sie's nach ihrer Weise fort,
Als wenn sie nicht erzogen wären.

Und im Folgenden ein gleiches Wort, unmittelbar auf die praktische Anwendung der theoretischen Erkenntnis zielend. Faust rühmt „den Arzt, der jede Pflanze nennt, die Wurzeln bis ins Tiefste kennt;“ Chiron bestätigt, schränkt aber zugleich ein: „doch ließ ich meine Kunst zuletzt den Wurzelweibern und den Pfaffen.“ —

Das Folgende bleibt völlig im Kreise der Antike, doch läßt es bei der Würdigung ihrer edelsten Schöpfungen immer den Blick hinüber offen zu der Erinnerung an ihre

wiedergewonnene richtige Schätzung. Die Fragen, die Faust an Chiron richtet, sind gleichsam an die griechische Poesie und Kunst selbst gethan: „Du hast die Größten deiner Zeit gesehn, . . . halbgöttlich-ernst die Tage durchgelebt. Doch unter den heroischen Gestalten, wen hast du für den Tüchtigsten gehalten?“ Wie eine wissenschaftliche Analyse der griechischen Heroensage klingt Chirons Antwort, die in aufsteigender Stufenfolge die Heldenideale der „Jugendfülle und Schönheit“, der Thatkraft, der Klugheit, Gewandtheit, der Sinnigkeit und des „übermächtigen“ Gesanges, der scharfsichtigen Führerschaft charakterisiert bis zu dem Gipfel des Ideals: „Von Herkules willst nichts erwähnen?“ Chirons Erwiderung entspricht der schon erwähnten, großartig vertieften Auffassung Goethes von der Heraklessage. Der Halbgott, der seiner Würde sich in freiwilliger Dienstbarkeit entäußernd, seine Kraft der Befreiung der leidenden Menschheit von ihren Plagen widmet, erschien ihm als die höchste Offenbarung der sittlich-geistigen Größe des hellenischen Altertums. Und verständnisvoll entgegnet Faust:

So sehr auch Bildner auf ihn pochen,
So herrlich kam er nie zur Schau.

Auf diesem Gipfel erfolgt die Wendung zu Helena:

Vom schönsten Mann hast Du gesprochen,
Nun sprich auch von der schönsten Frau!

Vom herrlichsten Tiefsinn ist diese Wendung eingegeben; denn mit einem einzigen Worte bezeichnet sie die entscheidende Umwandlung in Fausts Entwickelung. Der hinreißende Zauber der äußren Formenschönheit hatte ihn befangen, „von Helena war er paralysiert.“ Nun lernt er durch Chiron als den „schönsten Mann“ nicht den Paris erkennen, den Inbegriff reizvoller männlicher Erschei-

nung, sondern den Repräsentanten der höchsten männlichen Kraft, den Herkules. Nicht so leicht wird Chirons Unterricht bei ihm die Scheidung des lediglich sinnlichen Schönheitselements von der durchgeistigten Schönheit bewirken, wo es sich um Helena handelt:

> Was! . . Frauenschönheit will nichts heißen,
> Ist gar zu oft ein starres Bild:
> Nur solch ein Wesen kann ich preisen,
> Das froh und lebenslustig quillt.
> Die Schöne bleibt sich selber selig;
> Die *Anmut macht unwiderstehlich*,
> Wie Helena, da ich sie trug.

Das nun sich entspinnende Gespräch benutzt der Dichter, um beiden Zwecken zu dienen, die Erscheinung der Helena als dramatische Figur vorzubereiten, zugleich sie als die Vertreterin der höchsten Schönheit überhaupt einzuführen. Wir erfahren, was die Sage von ihr berichtet, der sie die stets Jugendliche, immer Schöne bleibt, denn „den Poeten bindet keine Zeit." Und wenn „außer aller Zeit" auch Achill sie auf *Pherä*[1]) gefunden, so kann auch Faust hoffen, sie zu finden, wie er „heut sie gesehn, so

1) Wie die „*Vorerinnerung zur Helena*" vgl. W. W. a. a. O. S. 212 beweist, war Goethe der Bericht des Pausanias bekannt, wonach Helena sich mit Achill auf der Insel *Leuke* verband. Der Name *Pherä* kommt nur als Städtename vor, so daß Goethes Ausdruck „auf Pherä" eine doppelte Unrichtigkeit enthält. Eine Verwechselung ist nicht wohl anzunehmen; wie käme Goethe auf den Namen Pherä? Mir scheint die sonst nicht erklärliche Namensvertauschung eine *absichtliche* zu sein. Wie den „Poeten keine Zeit bindet," so ist er auch sonst an philologische Genauigkeit nicht gebunden. Er scheint es für angezeigt gehalten zu haben, das grade an dieser Stelle kund zu geben, und zwar durch eine *geflissentliche* Abweichung in einem völlig gleichgültigen Nebenumstande, gleichsam um dadurch die Freiheit

schön wie reizend, wie ersehnt so schön." — Hier beginnt der eigentlich wesentliche Teil der Handlung, um derentwillen Goethe die Chiron-Scene erfand. Ihr Zweck ist, die Heilung Fausts einzuleiten, die Läuterung — oder um den griechischen Ausdruck zu gebrauchen, die Katharsis — des leidenschaftlichen Schönheitssehnens, das ihm die Sinne verrückt und sein ganzes Wesen hemmend umfängt, von dem pathologisch Belastenden. Das kann nach Goethes Überzeugung durch die Einsicht, und wäre sie die tiefste, nicht bewirkt werden, — Chirons Werk hört da auf — sondern nur durch die Kunstübung selbst, wenn sie durch seherische Begeisterung dazu geführt wird, sich jener höchsten Schönheit zu dauerndem Besitze zu bemächtigen, nach der das heiße Sehnen drängt. So stehen die drei Personen der wunderbar tiefsinnigen Scene zusammen: Faust, der stürmisch Fordernde:

> Nun ist mein Sinn, mein Wesen streng umfangen,
> Ich lebe nicht, kann ich sie nicht erlangen.

Chiron, der überlegen Urteilende:

> Mein fremder Mann! als Mensch bist du entzückt;
> Doch unter Geistern scheinst du wohl verrückt.

Manto, die seherisch das höchste Gelingen Verheißende:

> Den lieb' ich, der Unmögliches begehrt.

Wie unvergleichlich sind diese Elemente ins Spiel gesetzt! Durch die künstlerische Einsicht wird Faust zu der seherischen Begeisterung geführt. Nur selten vereinen

zu erlangen, in wesentlicheren Dingen von der Tradition sich unabhängig zu machen. So wenn er Manto, die Tochter des Teiresias, die dem Apollo-Kultus zugehört, zur Tochter des Äskulap macht: er brauchte für seine Intention die apollinische Seherin, grade insofern sie zugleich vom Vater her die „asklepischer Kur" mächtige Sibylle sei.

sich die beiden: „Denn alle Jahr', nur wenig Augenblicke, pfleg' ich bei Manto vorzutreten, der Tochter Äskulaps." Und welch prächtige satirische Wendung gegen die fälschlich der „Heilung" sich vermessende, handwerksmäßige Kunstübung, wenn es von der wunderkräftigen Seherin heißt:

im stillen Beten
Fleht sie zum Vater: daß, zu seiner Ehre,
Er endlich doch der Aerzte Sinn verkläre
Und vom verwegnen Totschlag sie bekehre.

Und wie bedeutungsvoll klingt aus dem Munde des tief die Kunst erkennenden Chirons das Lob der die reine Kunstbegeisterung Verleihenden:

Die liebste mir aus der Sibyllengilde:
Nicht fratzenhaft bewegt, wohlthätig milde
Ihr glückt es wohl, bei einigem Verweilen,
Mit Wurzelkräften dich von Grund zu heilen!

In solchem Zusammenhange wird auch der tiefe Sinn von Fausts Entgegnung deutlich. So wohlthätig milde die kathartische Kur ist, so heftig weist der in dem Vorstadium leidenschaftlicher Gährung Befangene sie als entwürdigende Herabminderung seiner Erregung von sich ab:

Geheilt will ich nicht sein, mein Sinn ist mächtig:
Da wär' ich ja wie andre niederträchtig.

Noch ist der Ort der Handlung bedeutsam, den der Dichter sich konstruiert, wie er es will, unbekümmert um die archäologisch-geographische Genauigkeit. Er braucht für seine Intention zwei große Motive, um sie zu kontrastieren, ein historisches und ein mythologisches; beide liefert ihm sein Lokal: Pydna, wo durch Rom das macedonische Reich zu Grunde ging, und den Olymp mit Mantos „ewigem Tempel." Wie aber Pydna und der Olymp zum Peneios liegen, hat einzig er an dieser Stelle zu bestimmen; der Leser, wenn er es ja, ohne erst nach-

zuschlagen, genau im Gedächtnis hat, wird, wenn er anders in des Dichters geistigem Banne steht, es leicht vergessen.

Hier trotzten Rom und Griechenland im Streite,
Peneios rechts, links den Olymp zur Seite,
Das größte Reich, das sich im Sand verliert.
Der König flieht, der Bürger triumphiert.
Blick auf! hier steht, bedeutend nah,
Im Mondenschein der ewige Tempel da.

Wer empfände nicht die mächtige Wirkung dieses Gegensatzes grade an dieser Stelle? Die größten historischen Begebnisse und Katastrophen des Altertums temporär und vergänglich! Die Fiktionen antiker Mythe, die Offenbarungen griechischer Kunst ewig giltig, immer aufs neue zu wundervoller Heilung ergiebig! — Eben dahin, nur in anderm Sinne, zielt der sogleich folgende Gegensatz:

Manto (inwendig träumend).
Von Pferdes Hufe
Erklingt die heilige Stufe,
Halbgötter treten heran.

Chiron. Ganz recht!
Nur die Augen aufgethan!

Manto erwachend.
Willkommen! ich seh', du bleibst nicht aus.

Chiron. Steht dir doch auch dein Tempelhaus!

Manto. Streifst du noch immer unermüdet?

Chiron. Wohnst du doch immer still umfriedet,
Indes zu kreisen mich erfreut.

Manto. Ich harre, mich umkreist die Zeit.

Es sind die Gegensätze der in ewiger Bewegung rastlos die Dinge in ihrem Kreislauf erfassenden Erkenntnis und der ewig auf dem unveränderlichen Urgrunde alles Seins ruhenden Intuition des Kunstschaffens, die den kreisenden Wechsel der Dinge in ihrem Spiegel auffängt, um ihre Orakel aller Zeit zu verkünden!

Und dieser?

Chiron. Die verrufene Nacht
Hat wirbelnd ihn hieher gebracht.
Helenen, mit zerrütteten Sinnen,
Helenen will er sich gewinnen,
Und weiß nicht, wie und wo beginnen.
Asklepischer Kur vor andern wert.
Manto. Den lieb' ich, der Unmögliches begehrt.

So ist denn Faust auf den Weg gebracht, der ihn zum Ziele führt. „Chiron ist schon weit weg" — nicht die Theorie leitet ihn ferner, sondern das begeisterte Schaffen: Manto wird ihm den Pfad zeigen, Helenen dem Orkus abzugewinnen.

Tritt ein, Verwegner, sollst dich freuen!
Der dunkle Gang führt zu Persephoneien.
In des Olympus hohlem Fuß
Lauscht sie geheim verbotnem Gruß.
Hier hab' ich einst den Orpheus eingeschwärzt:
Benutz' es besser, frisch! beherzt!
(Sie steigen hinab.)

An die Stelle der rührenden Scene vor dem Throne der Persephone, die in dem neuen Plane Goethes nicht mehr ihren Platz hatte, tritt die beispiellos kühne Intention des Dichters, in einer Fülle symbolischer Bilder die inzwischen sich vollziehende geistige Entwickelung des Zeitalters zu schildern — seines Zeitalters, wie er ja auch in Faust die Elemente und den Werdegang des eigenen Wesens typisch uns vorführt. — Die Aufgabe ist, den Eintritt der Renaissance des Altertums in die deutsche Kultur des achtzehnten Jahrhunderts im ganzen Umfange zu vergegenwärtigen, wodurch es für die Aufnahme der Wundererscheinung der mit Faust verbundenen Helena vorbereitet und reif wurde.

VIII.

Die „klassische Walpurgisnacht."

„Am obern Peneios, wie zuvor."

(Akt II, V. 930—1468.)

„Ich zweifelte niemals," sagt Goethe von der Helena-Dichtung, „daß die Leser, für die ich eigentlich schrieb, den Hauptsinn dieser Darstellung sogleich fassen würden. Es ist Zeit, daß der leidenschaftliche Zwiespalt zwischen Klassikern und Romantikern sich endlich versöhne. Daß wir uns bilden, ist die Hauptforderung; woher wir uns bilden, wäre gleichgiltig, wenn wir uns nicht an falschen Mustern zu verbilden fürchten müßten. Ist es doch eine weitere und reinere Umsicht in und über griechische und römische Litteratur, der wir die Befreiung aus mönchischer Barbarei zwischen dem 15. und 16. Jahrhundert verdanken! Lernen wir nicht auf dieser hohen Stelle alles in seinem wahren ethisch-ästhetischen Werte schätzen, das Älteste wie das Neuste?"

„In solcher Hoffnung einsichtiger Teilnahme habe ich mich bei Ausarbeitung der Helena ganz gehen lassen, ohne an irgend ein Publikum, noch an einen einzelnen Leser zu denken, überzeugt, daß, wer das Ganze leicht ergreift und faßt, mit liebevoller Geduld sich auch nach und nach das Einzelne zueignen werde.

Von einer Seite wird dem Philologen nichts Geheimes bleiben, er wird sich vielmehr an dem wiederbelebten Altertum, das er schon kennt, ergötzen; von der andern Seite wird ein Fühlender dasjenige durchdringen, was gemütlich hie und da verdeckt liegt. Eleusis servat quod ostendat revisentibus! und es soll mich freuen, wenn diesmal das Geheimnisvolle zu öfterer Rückkehr den Freunden Veranlassung giebt. Die ersten Scenen des zweiten Teils von Faust werden auf manche Weise ein frisches Licht auf Helena, die als der dritte Akt des Ganzen anzusehen ist, zurückspiegeln. Auch wegen anderen dunkleren Stellen in früheren und späteren Gedichten möchte ich folgendes zu bedenken geben. Da sich gar manches unserer Erfahrungen nicht rund aussprechen und direkt mitteilen läßt, so habe ich seit langem das Mittel gewählt, durch einander gegenübergestellte und sich gleichsam in einander abspiegelnde Gebilde den geheimeren Sinn dem Aufmerkenden zu offenbaren."[1])

In ganz besonders hohem Grade findet diese Anmerkung auf die Technik ihre Anwendung, deren sich Goethe für die klassische Walpurgisnacht bedient hat; vor allem aber auf die Wendung, die er der Handlung durch die „einander gegenübergestellten und sich gegenseitig in einander abspiegelnden" Bilder des Neptunismus und Vulkanismus giebt, die, nachdem Faust mit Manto zur Unterwelt hinabgestiegen ist, die Scene erfüllen. Welch unbegreifliche Verkennung des Dichters Goethe, ihm zuzumuten, er hätte, wo er auf dem Höhepunkte seiner großartigen Conception angelangt

[1]) Vgl. Riemer, „Mitteilungen über Goethe" II. S. 582 f.

ist, nichts besseres gewußt, als den ganz fernab liegenden Animositäten des Naturforschers das Wort zu lassen!

Ungesucht stellten sich ihm die Bilder der bei den Epochen der Gestaltung der Erdoberfläche thätigen Kräfte für die Modalitäten der geistigen Wirksamkeiten ein, durch welche die Entwickelung der litterarisch-künstlerischen Kultur sich vollzog. Er fand jene Bilder im Sprachgebrauche vor — auch heute ist in dergleichen Materien ihre Anwendung durchaus üblich — er brauchte sie nur festzuhalten und auszugestalten: die Bilder des gleichmäßig und organisch fortwirkenden Elementes des Wassers und der eruptiven, Neues empordrängenden Kraft des Feuers; Evolution und Revolution. Ganz spezifische Anwendung aber finden diese Vorstellungen auf die Art, wie die Hinterlassenschaft des Altertums von dem Mittelalter und von der Neuzeit in naturgemäßem, unmittelbar sich fortsetzendem Verlauf aufgenommen wurde oder nach langen Stockungen, gewaltsamen Hemmungen sich in stoßweisem, plötzlichem Hervorbrechen vollzog. Auf diesen großen, aber einfachen Gegensätzen, die einander abspiegelnd sich gegenseitig erklären, ist die Komposition der beiden großen Schlußscenen des zweiten Aktes aufgebaut.

Der Schauplatz wird an den oberen Peneios zurückverlegt, wo mit den Greifen, Ameisen, Sphinxen und Sirenen die klassische Geisternacht sich eröffnete; das bedeutet für das Verständnis der nun sich ereignenden Begebenheiten: wir stehen auf dem Boden der Überlieferung des Altertums nach seinen Grundelementen. Summarisch deuten nun in wenigen großen Zügen auf der einen Seite Sirenen und Sphinxe, auf der andern Seismos an, was auf diesem Boden geschah. In der Geisternacht, in der das gesamte Wesen der ver-

sunkenen Antike nach seinem Leben und Fortleben sich reproduziert, ereignet sich also ihr Fortwirken in der durch jene Bilder versinnlichten doppelten Weise.

Die ununterbrochen und naturgemäß — gewissermaßen also „neptunisch" — fortwirkenden Kräfte des Altertums sah Goethe, sicherlich mit Recht, einmal in dem unvergänglichen Reiz der von ihm erschaffenen Formen, und zwar besonders in ihrer Macht über die Sinne: er macht zu seinen Trägerinnen die Sirenen; sodann in der unvergeßlichen, unverrückbaren Urgewalt seiner Mythe: ihre Repräsentanten sind die Sphinxe.

In der Harmonie und dem Rhythmus des Liedes lebt jener im Volke fort. Davon singen die Sirenen:

> Stürzt euch in Peneios Flut!
> Plätschernd ziemt es da zu schwimmen,
> Lied um Lieder anzustimmen,
> Dem unseligen Volk zu Gut.
> Ohne Wasser ist kein Heil!

Ein Haupt- und Lieblingsgrundsatz Goethescher Kunstbetrachtung ist, daß die Kunst wahrhaft gedeiht nur in dem durch die Gunst aller Verhältnisse befruchteten organischen Wachstum. Ein so gezeitigtes wundervolles Erblühen stellt am Schlusse der Walpurgisnacht das Meeresfest an den „Felsbuchten des Ägäischen Meeres" symbolisch dar. Darauf deutet der Gesang der Sirenen als auf das Ziel ihrer Sehnsucht schon hier hin:

> Führen wir mit hellem Heere
> Eilig zum ägäischen Meere,
> Würd' uns jede Lust zu Teil.

Solch glückliches Gelingen ist noch in weiter Ferne; vielmehr kündigt sich im „Erdbeben" jenes, tumultuarisch die ruhige Bewegung unterbrechende Ereignis an, dessen

Erwartung schon in den vorangehenden Scenen sich ankündigte.

Zu bedeutsamer gegenseitiger Bespiegelung werden die Gegensätze durch das Lied der Sirenen eng zusammengerückt:

> Fort! ihr edlen frohen Gäste,
> Zu dem seeisch heitern Feste,
> Blinkend, wo die Zitterwellen,
> Ufernetzend, leise schwellen;
> Da, wo Luna doppelt leuchtet,
> Uns mit heiligem Tau befeuchtet.
> Dort ein freibewegtes Leben,
> Hier ein ängstlich Erdebeben:
> Eile jeder Kluge fort!
> Schauderhaft ist's um den Ort.

Goethe denkt also bei dem „in der Tiefe brummenden und polternden“ Seismos, dem Erdbeben, an die, jedesmal mit ungeheurer, zugleich gewaltsam zerstörender und zukunftsreich aufbauender Macht das Zeitalter erschütternden Gedankenrevolutionen, mit denen die Renaissance des Altertums in die Erscheinung trat, gleich den Erdbeben durch lange und langsam arbeitende, notwendig bedingte Kräfte vorbereitet, doch mit plötzlichem Durchbruch sich vollziehend.

> Seismos. Einmal noch mit Kraft geschoben,
> Mit den Schultern brav gehoben!
> So gelangen wir nach oben,
> Wo uns alles weichen muß.

Den Sphinxen teilt der Dichter die Beschreibung des Vorganges zu: mit drei wichtigen Motiven stattet er sie aus. Sie, die Vertreterinnen des Ältesten, Beständigsten, gleichsam des Urstoffes der Antike, sind in noch weit höherem Maße, als die Sirenen, jenen gewaltsamen, durch die

Reflexion veranlaßten Umwälzungen und Neubildungen abhold, die sie doch alle überdauern.

> Welch ein Schwanken, welches Beben,
> Schaukelnd Hin- und Widerstreben!
> Welch unleidlicher Verdruß!
> Doch wir ändern nicht die Stelle,
> Bräche los die ganze Hölle.

Sehr bedeutsam ist der vergleichende Hinweis auf ein früheres ähnliches Beginnen des Seismos: „Es ist derselbe, der die Insel Delos baute, einer Kreißenden zu Lieb aus der Wog' empor sie trieb.“ Der Durchbruch der Renaissance wird dadurch geradezu mit der Vorbereitung der Geburt Apollos, der Entstehung der griechischen Kunst und Poesie, in Parallele gestellt. Endlich das für die weitere Handlung Wesentlichste: dieser neue Durchbruch wird nicht vollendet! Die Renaissancebewegung bleibt in der Mitte ihres Vollzuges stecken und erstarrt in diesem Stadium — ein ebenso plastisches als treffendes Bild, das der Kulturhistoriker gerade so verwenden könnte, wie es hier der Dichter giebt: „Angestrengtest, nimmer müde, kolossale Karyatide, trägt ein furchtbar Steingerüste, noch im Boden bis zur Büste.“ Und wieder hier am Schluß, wie später noch einmal sehr nachdrücklich, das erste Motiv: der Gegensatz ihres uralten, beständigen Wesens gegen das „hier Emporgebürgte“, das trotz seiner Verwandtschaft zu ihnen so viel Fremdes, Willkürliches an sich trägt und sofort mit eigenem, neugebildetem Leben sich erfüllt. Diesem Fremden setzen sie sich also entgegen:

> Weiter aber soll's nicht kommen,
> Sphinxe haben Platz genommen.

Und dasselbe thun sie noch einmal, nachdem Seismos das zweite Motiv in prachtvollen Bildern ausgeführt hat,

die ewige Berechtigung der Mit- und Vorarbeit des durchbrechenden Gedankens bei der Entstehung des Kunstschaffens: „Und hätt' ich nicht geschüttelt und gerüttelt, wie wäre diese Welt so schön? — Wie ständen eure Berge droben in prächtig-reinem Ätherblau, hätt' ich sie nicht hervorgeschoben zu malerisch-entzückter Schau!" Als seine Schöpfung rühmt er die Welt der griechischen Herrlichkeit, er war es, der den Parnaß auftürmte, wo nun „Apollen mit seliger Musen Chor ein froh Verweilen hält;" selbst Jupiters Olymp hat er emporgehoben. So fordert er für den neuesten Musenwohnsitz, der „mit ungeheurem Streben aus dem Abgrund heraufgedrungen," zu neuem Leben fröhliche Bewohner auf. Die Überhebung der konstruierenden Gedankenarbeit gegenüber der poetischen Urkraft, die mit feiner Ironie in der lauten Ruhmredigkeit des Seismos hervorgehoben wird, findet durch die Sphinxe, die gleichwohl den antiken Ursprung wie die Lebensfähigkeit der neu erstandenen Altertumsscenerie anerkennen, ihre Abfertigung:

> Uralt, müßte man gestehen,
> Sei das hier Emporgebürgte,
> Hätten wir nicht selbst gesehen,
> Wie sich's aus dem Boden würgte.

Schon bedeckt es sich mit frischer Vegetation, noch fortwährend erheben sich neue Gipfel, doch unverändert bewahren die Hüterinnen hellenischer Urpoesie ihre Art und Kraft:

> Wir lassen uns im heiligen Sitz nicht stören.

Daß an dem neu emporgehobenen Berge Greife und Ameisen sogleich ihre Thätigkeit des Ausklaubens und Auffammelns beginnen, entspricht genau der im Obigen gegebenen Deutung dieser Symbole; auch daß es nicht

mehr die Ameisen „von der kolossalen Art“ sind, die hier ihren Sammelfleiß auf jedes „Bröselein“ von wirklichem oder vermeintlichem Goldwerte ausdehnen. Selbst das „Allermindeste“ hatte für die fleißigen Philologen der gelehrten Renaissance schon durch seine bloße Zugehörigkeit zum Altertum die Bedeutung eines „Schatzes“ und zu riesigen „Thesauren“ wurde es zusammengetragen; die organische Verbindung des archäologischen Materials mit dem Geist und Wesen der Antike blieb diesen Sammlern zunächst gleichgültig: „Allemsig müßt ihr sein, ihr Wimmelscharen; nur mit dem Gold herein! Den Berg laßt fahren!“ Als „taubes Gestein“ — dies bedeutet der fachmännische Ausdruck „Berg“ — erschien diesen modernen Grammatikern und Polyhistoren grade das, was den Vollendern der Renaissance der Antike nachmals das Wichtigste wurde. Immerhin war mit jener polyhistorischen Sammelarbeit ein Großes geleistet: die Greife sprechen es aus:

> Herein! herein! Nun Gold zu Hauf!
> Wir legen unsre Klauen drauf,
> Sind Riegel von der besten Art,
> Der größte Schatz ist wohlverwahrt.

Eine neue Gruppe von Symbolen tritt auf den Schauplatz zur Durchführung einer ins kürzeste zusammengezogenen Handlung, womit Goethe eine hundertjährige Entwickelung deutscher Litteratur versinnlicht: Pygmäen, Daktyle, Pygmäen-Älteste, Generalissimus, Imsen, und Kraniche des Ibykus. Die nur als historische Zwischenepoche in Betracht kommende Erscheinungsreihe behandelt er summarisch nach ihren am meisten charakteristischen Zügen mit einer Bildlichkeit, die — für sich allein kaum verständlich — durch den Zusammenhang, worin sie

sich darbietet, doch in jedem feinsten Detail volles Licht erhält.

Auf dem neu „emporgebürgten" Parnaß ein neues Dichtergeschlecht, in den Renaissance-Formen antikisierend, dennoch nicht ohne eigenes autochthones Leben, „denn im Osten wie im Westen zeugt die Mutter Erde gern", und „zu des Lebens lustigem Sitze eignet sich ein jedes Land." Freilich! ein Zwergengeschlecht, „Zwerg und Zwergin, rasch zum Fleiße, musterhaft ein jedes Paar": die Pygmäen der deutschen Dichtung von Opitz bis Gottsched. Und zu den Pygmäen die Daktyle, zu den Zwergen die Däumlinge. Diese „Kleinsten" von den „Kleinen" reihen sich füglich als das neue Geschlecht der litterarischen Publicisten neben den „Poeten" ein, wie sie „in einer Nacht" der Boden der modernen Renaissance des beginnenden achtzehnten Jahrhunderts ins Kraut schießen ließ. Von den Autoritäten zu Coterien gesammelt, werden sie eiligst zu Gehilfen im Kampfe für die Parteiprincipien eingeschworen, um mit den polyhistorischen Sammelameisen Waffen gegen die Feinde zu schmieden und Material dafür herbeizuschaffen. Die große litterarisch-kritische Fehde der vorklassischen Epochen bereitet sich vor. Ein erstaunliches Beispiel für die Kraft Goethescher Symbolik! Ist der richtige Augenpunkt für seine Bilder gefunden, so sagen sie in ihrer, den ganzen Komplex der einschlägigen Gedanken- und Ideen-Associationen an- und aufregenden Beredsamkeit so viel, daß keine Interpretation sie zu erschöpfen vermöchte. Wozu auch sollte sie ihnen nachhinken, da sie den erweckten Sinn des Kundigen doch nur einschränken würde! Zumal da diesen aristophanischen Masken die Kraft eignet, zugleich das Specielle zu kennzeichnen und zu ironisieren, worauf sie unmittelbar zielen,

und ihm den allgemeinen, für alle Zeiten geltenden Ausdruck zu leihen. So teilen die Coterien-Häupter ihre Parole aus, jedes Wort eine Kapitelüberschrift zu dieser Materie:

Pygmäen Älteste! Eilet, bequemen
Sitz einzunehmen!
Eilig zum Werke:
Schnelle für Stärke!
Noch ist es Friede:
Baut euch die Schmiede,
Harnisch und Waffen
Dem Heere zu schaffen.
Ihr Imsen alle
Rührig im Schwalle,
Schafft uns Metalle!
Und ihr Daktyle,
Kleinste, so viele,
Euch sei befohlen,
Hölzer zu holen!
Schichtet zusammen
Heimliche Flammen,
Schaffet uns Kohlen!

Der „Generalissimus“ — man könnte für den speciell vorliegenden Fall an Gottsched denken, obwohl das für das allgemeine Verständnis am Ende gleichgiltig ist — verkündet nun auch den Feind, den der Kampf vernichten soll. Das Symbol entnimmt Goethe, der in dieser gesamten Komposition über eine ganz bewundernswürdige Kenntnis des entlegensten Details der antiken Mythenbildung verfügt, einem uralten Sagenmotiv, das auch in der Ilias Erwähnung findet, der Todfeindschaft zwischen den Pygmäen und Kranichen: im Beginn des dritten Gesanges ziehen die Troer mit ihrem Schlachtgeschrei ins Feld, der wie der Ruf der Kraniche tönt, wenn sie über des Okeanos Fluten einherstürmen, Tod und

Verderben den Pygmäenleuten zu bringen. Ohne Zweifel ist es die Beziehung zu dem Elemente des Wassers, wie er es von vorneherein gekennzeichnet hat, die Goethe die Kraniche zu den Vertretern der Liedesgewalt, der ursprünglichen Macht der Poesie, erwählen ließ im Gegensatze zu der erkünstelten Regeldichtung der gelehrten Renaissance — die Gottschedische Observanz gegen das in gesundem Instinkt geahnte Grundprincip der Schweizer! Um seine Idee unvermittelt greifbar zu machen, führt er sie daher ein als „die Kraniche des Ibykus."

Generalissimus. Mit Pfeil und Bogen
Frisch ausgezogen!
An jenem Weiher
Schießt mir die Reiher,
Unzählig nistende,
Hochmütig brüstende,
Auf einen Ruck!
Alle wie Einen,
Daß wir erscheinen
Mit Helm und Schmuck.

Vor der Hand bleibt der „Generalissimus" siegreich, aber in seinen eigenen Reihen beginnt die Opposition, wenn auch zunächst noch latent und vorsichtig, sich zu regen. „Imsen und Daktyle" fürchten die Ketten, die sie selbst für sich schmieden helfen, und sinnen darauf, sich von der Bevormundung frei zu machen. So genau vermag Goethe mit seinen Bildern den Vorgängen, wie sie gegen die Mitte des Jahrhunderts auf dem deutschen Parnaß sich ereigneten, zu folgen: „Uns loszureißen, ist noch nicht zeitig, drum seid geschmeidig!"

Von den „Kranichen des Ibykus", die, dem Sänger befreundet, in den „ertöteten" Reihern ihre Verwandten sehen, ertönt die Klage über ihren Mord und der Zorn

über die „Mißgestalteten“, die mit des „Reihers edler Zierde“ einherprangen; alle die Schwärme der „in Reihen“ über die Meere dahinziehenden Wasservögel rufen sie zur Rache zusammen:

Ihr Genossen unsres Heeres,
Reihenwanderer des Meeres,
Euch berufen wir zur Rache
In so nahverwandter Sache.
Keiner spare Kraft und Blut,
Ewige Feindschaft dieser Brut!

Die Handlung wird hier durch eine Episode unterbrochen, die ein schon früher eingeleitetes Motiv aufnimmt, und der Goethe in verhältnismäßig sehr breiter Ausführung offenbar eine große Bedeutung zuweist: Mephistopheles von den Lamien verlockt und betrogen. Erst danach wird durch die Scene der beiden Philosophen, Thales und Anaxagoras, mit Homunculus die Handlung fortgesetzt, um durch das abermalige Auftreten des Mephistopheles in der Scene mit den Phorkyaden noch ein gleichfalls vom Dichter höchst bedeutsam ausgestattetes Nachspiel zu erhalten, worin die für das gesamte Helenadrama so überaus wichtige Verwandlung des Mephisto in die Phorkyas sich vollzieht. Diese beiden Mephistopheles-Scenen bieten eines der schwierigsten Probleme der klassischen Walpurgisnacht, denn sie erweisen sich sowohl durch die Stellung, die Goethe ihnen gegeben, als durch die Ausführung, die er ihnen zugewandt hat, als wesentliche, organische Glieder des Ganzen. Offenbar stehen sie, sowohl untereinander als zu der von ihnen eingeschlossenen großartigen Scene, im engsten Zusammenhange.

Erinnern wir uns hier noch einmal der Gesamtanlage der ganzen, die „Helena“ einleitenden Walpurgisnacht-Erfindung: die Reception der Antike in die moderne Kultur

soll versinnlicht werden; zugleich wie Faust, Mephistopheles und Homunculus sich dazu verhalten. Für den ersten ist die Aufgabe durchgeführt, für Mephistopheles wird sie in den vorliegenden beiden Scenen erledigt, für Homunculus in dem Streit der Philosophen und der das Ganze beschließenden großen Scene des Meeresfestes. Es sei versucht durch die gewissenhafte Beachtung jedes Winkes, den wir vom Dichter erhalten, seinem Sinne möglichst weit zu folgen, ohne doch etwas ihm Fremdes in die Dichtung hineinzutragen.

Faust findet in der wieder auflebenden Antike die Helena, Homunculus die ersehnte Entfaltung zu schöpferischem Schaffen und Wirken: wo und wie findet Mephistopheles in ihr seine Stelle? Das schon in der Eingangsscene entwickelte Thema, daß er seinem dem Dualismus entsprungenen Wesen nach der Antike fremd bleibt, wird noch einmal angeschlagen: „Mir wird's nicht just mit diesen fremden Geistern." Wohl zu beachten ist, daß wir ihn „in der Ebene" finden; die Aktion des Seismos hat ihn unberührt gelassen: er schätzt sie gering, doch ist sie ihm unbequem, und er stellt dieser unruhig neuernden Bewegung die „tausendjährige" Beharrlichkeit des ihm homogenen Elementes entgegen. Deutlich genug ist es die mittelalterliche Anschauungsweise, die wir die romantische zu nennen uns gewöhnt haben, die Goethe mit der Renaissance kontrastiert, das grotesk geschilderte Blocksberglokal gegen den von Seismos emporgetürmten Berg:

Ein Berg, zwar kaum ein Berg zu nennen,
Von meinen Sphinxen mich jedoch zu trennen,
Schon hoch genug.

Was sollen die beiden Motive? Das eine, seine Geringschätzung und völlige Verständnislosigkeit für das

Ungeheure und Verheißungsvolle der eine neue Geisteswelt heraufbringenden Erschütterung, die doch die mittelalterliche Form seiner eigenen Existenz so schwer bedroht, ist schon berührt. Das zweite, das Bedauern Mephistos von „seinen“ Sphinxen durch den „Berg“ getrennt zu sein, erfordert umsomehr Beachtung als es noch einmal — V. 1241 — wiederholt wird: „Vergebens klettr' ich auf und nieder, wo find' ich meine Sphinxe wieder?“ Seine grobsinnliche Auffassung der griechischen Fabelwelt, die ihn lüstern zu den Sphinxen hinzieht, ist schon oben beleuchtet worden; ebenso aber auch die derbe Abfertigung, die sie ihm erteilen — V. 584 ff. —: „Du Falscher kommst zu deiner bittern Buße, denn unsre Tatzen sind gesund; dir mit verschrumpftem Pferdefuße behagt es nicht in unserm Bund.“ Wenn nun schon der Beginn der Erneuerung des Altertums sich dieser Mißkennung der gesunden Sinnlichkeit antiker Mythe in den Weg stellt — der „Berg“ Mephisto von den Sphinxen trennt —, so wird die weitere Entwickelung derselben seine Stellung immer mehr verändern. Dem Zwecke, dies darzustellen, dient zunächst die Lamien-Episode.

Sie kündigt sich sogleich als die Ausführung der von den Sphinxen gedrohten „bittern Buße“ an:

Es ist so heiter
Den alten Sünder
Uns nachzuziehen.
Zu schwerer Buße
Mit starrem Fuße
Kommt er geholpert u. s. w.

Das weiter Folgende bedarf zum größeren Teile kaum eines Kommentars. Was Mephistopheles unter den tausendfältigen Erscheinungen des klassischen Altertums einzig anzieht, die gemeine, niedrigste Lüsternheit, sucht

und findet er. Diese allgemeine menschliche Schwäche ist natürlich auch dort charakterisiert; aber doch durch die Lamien in einer ganz andern Weise als durch die „Hexen" und „Halbhexen" des Blocksbergs — dies setzt die Lamienscene ins Licht. — Wo die Sinnenwelt an sich selbst etwas Verpöntes ist, da verführen grade ihre schlimmsten Lockungen durch den Reiz des Verbotenen die lüstern erregte Phantasie zum verderblichsten Verweilen, wie es erschöpfend in Mephistos Wort ausgedrückt ist:

Ich möchte gerne mich betrügen,
Wenn es nur länger dauerte.

Die antike Gewöhnung der Sinne zur edlen Freude an dem höchsten Schönen schließt ihre Entartung zum Wohlgefallen am Gemeinen keineswegs aus, aber sie überläßt es der Ethik, sie als verwerflich zu verbieten; die antike Mythe und Kunst charakterisiert das Niedrig-Gemeine als das Häßliche und giebt es dem Schauer des Abscheues preis. Sie erreicht dies Ziel indirekt, indem sie dem Grauenhaften, Abscheulichen die reizvollen Lockungen zu kurzer Täuschung vorausgehen läßt: so durch die Sirenen, die ihre Opfer zerfleischen, Circe, die sie in Schweine verwandelt, in höchster Steigerung durch die Lamien und ihre schaurigen „Metamorphosen"; oder sie bringt die gewollte Wirkung direkt hervor durch die Entsetzen erregende Darstellung der höchsten Häßlichkeit in leibhafter Erscheinung: hier in der Empusa, später in einer ganz eigenartigen Modifikation und zugleich in der Steigerung zum absoluten Princip, in den Phorkyaden.

So ist Empuse allerdings das antike Gegenstück zu Mephistopheles, aber in dem konträren Sinne, daß sie in ihrer fürchterlichen Häßlichkeit die Täuschungen des Spieles der Lüste auflöst, worin jener sein Element findet. Und

wenn sie „ihm zu Ehren“ unter den vielen Verwandlungen, die ihr zu Gebote stehen, „das Eselsköpfchen aufsetzt“, so hat sie mit ihrer Verspottung des sich ihr „nahverwandt“ Dünkenden trotz seines Protestes doch diesmal Recht. Die Lamien freilich, denen es darum zu thun ist, den ihnen Widerwärtigen sich erst gründlich prostituieren zu lassen, fürchten, daß Empuse ihnen „ihr Spiel verderbe“:

> Laß diese Garstige, sie verscheucht,
> Was irgend schön und lieblich deucht:
> Was irgend schön und lieblich wär',
> Sie kommt heran, es ist nicht mehr.

Wirklich wird Mephistopheles einen Augenblick stutzig; da spielen die Lamien ihren stärksten Trumpf aus, und auf sein blindes Zugreifen erfolgt die groteske Katastrophe ihrer schmählichen Verwandlungen. Einen Augenblick verweilt die Darstellung in der realistischen Drastik der nun sich entwickelnden Scene, um sogleich mit dämonischer Stimmungsgewalt ihr ernstes Ergebnis zur Geltung zu bringen:

> Fahrt auseinander, schwankt und schwebet
> Blitzartig, schwarzen Flugs umgebet
> Den eingedrungnen Hexensohn!
> Unsichre, schauderhafte Kreise!
> Schweigsamen Fittichs, Fledermäuse!
> Zu wohlfeil kommt er doch davon.

Des verwirrenden Schauders kann sich selbst der Geist der Old Iniquity nicht erwehren; die Gewohnheit der jedes Gefühl geringschätzenden Verneinung hilft ihm aber schnell darüber hinweg.

Jedoch die plötzlich eingetretene sinnliche Ernüchterung des Mephistopheles nimmt das Gedicht zum Anlaß einer höchst entscheidenden Wendung. Das sinnliche Element hat gleichsam ausgespielt, und in des Mephistopheles

Doppelnatur tritt der nüchterne, scharfe Verstand um so mehr in seine Rechte. Als sein Objekt aber läßt ihn der Dichter nun keineswegs die an sich als ein Entwickelungsglied vorübergehende Erscheinung des Renaissance-Durchbruchs ins Auge fassen, sondern unmittelbar die Antike selbst, mit der als negierender Gegensatz er es fortan zu thun hat. In seiner Bildlichkeit drückt das Gedicht die Wendung so aus, daß über das neu emporgehobene Felsgewirr hinweg Mephisto zur Oreas gelangt, zum „Naturfels" des uralten Pindusgebirges; damit aber den mythologischen Erinnerungen auch die historischen sich gesellen, schildert die Oreas weiter das „von hoher Eichenkraft" umlaubte, ehrwürdige Haupt ihres Felsensitzes:

Schon stand ich unerschüttert so,
Als über mich Pompejus floh.
Daneben das Gebild des Wahns
Verschwindet schon beim Krähn des Hahns.
Dergleichen Märchen seh' ich oft entstehn
Und plötzlich wieder untergehn.

Notwendig muß hier, wo der „schroffe Felsensteig" von dem Seismos-Berge zum alten Pindus hinaufführt, Mephistopheles dem Homunculus begegnen. Ohne Bild gesprochen: über die begonnene Renaissance hinweg begegnen sich in der Frage nach dem Wesen der echten Antike, um zu ihr Stellung zu nehmen, der nüchterne Weltverstand und die nach selbständiger Schaffenskraft begierig trachtende Forschung. In der finstern Nacht der Pinduseichen glüht ein „bescheidenes" Licht auf:

Wie sich das alles fügen muß!
Fürwahr! es ist Homunculus.
Woher des Wegs, du Kleingeselle?

Zu ihm gleitet nun die Handlung hinüber. Und wieder stattet Goethe die äußerlich diesen Übergang ver-

mittelnden Bilder in jedem Verse mit einem die ihm vorschwebende litterarische Situation hell beleuchtenden, oft auch ironischen Schlaglicht aus. Die Erforschung und versuchte Nachbildung der antiken Poesie möchte aus der Abstraktion in die volle Wirklichkeit treten und kann Weg und Mittel noch nicht finden, am allerwenigsten auf dem vom Pygmäen-Generalissimus beherrschten Pseudo-Parnaß; ihrer eigensten Natur gemäß erhofft sie die ersehnte Förderung von der Theorie, der sie ja ihren Ursprung verdankt. Von ihr vernimmt sie den neuen verheißungsvollen Ruf nach der „Natur“! Im Streite zweier entgegengesetzter Meinungen vernimmt sie von beiden Seiten das erlösende Wort. Den beiden auf getrennten Wegen demselben großen Ziele zustrebenden Philosophen sich zu vertrauen, treibt es unter den Eichenhainen des Pindus den Homunculus in seiner Phiole:

> Ich schwebe so von Stell' zu Stelle
> Und möchte gern im besten Sinn entstehn,
> Voll Ungeduld mein Glas entzwei zu schlagen:
> Allein, was ich bisher gesehn,
> Hinein da möcht' ich mich nicht wagen.
> Nur, um dir's im Vertraun zu sagen:
> Zwei Philosophen bin ich auf der Spur,
> Ich horchte zu, es hieß: Natur! Natur!
> Von zweien will ich mich nicht trennen,
> Sie müssen doch das irdische Wesen kennen:
> Und ich erfahre wohl am Ende,
> Wohin ich mich am allerklügsten wende.

Und wie schon einmal das Hinzutreten des Mephistopheles — der Welterfahrung und des Weltverstandes — dem Homunculus aus dem bloßen Bücherdasein zur halblebendigen Flaschenexistenz verhalf, so empfängt er jetzt von ihm den freilich einzig praktischen Ratschlag; obwohl Mephisto in seiner absoluten Ideenlosigkeit von der

ungeheuren Tragweite der neuen philosophischen Theorieen keine Ahnung hat, zu denen ein untrüglicher Instinkt den Homunculus hinzieht. Jener sieht in ihnen nichts weiter als einen neuen Irrgang in dem alten großen Labyrinth, der wieder ein Dutzend andrer veranlaßt:

> Wenn du nicht irrst, kommst du nicht zu Verstand.
> Willst du entstehn, entsteh auf eigne Hand!

Homunculus beharrt dennoch auf seinem Wege zu den Philosophen:

> Ein guter Rat ist auch nicht zu verschmähn.
> Mephistopheles. So fahre hin! Wir wollen's weiter sehn.

„Sie trennen sich." Die neue Handlung ist eingeleitet; der Streit der Philosophen beginnt.

Als Bild des Streites benutzt Goethe den Antagonismus der neptunistischen und vulkanistischen Theorieen über die Entstehung der Erdoberfläche; er läßt die erstere durch Thales, die letztere durch Anaxagoras vertreten. Wie aber? findet sich in der Überlieferung von den Lehren des Anaxagoras das Geringste, was Goethe zu dieser Wahl veranlassen konnte? Die Lehre, daß das Feuer die entscheidende Rolle bei der Weltentstehung spielte, stammt ja doch von Heraklit; das wußte Goethe ganz ebenso genau, wie seine Erklärer. Er wußte aber auch, daß Anaxagoras als die weltschaffende und weltbewegende Kraft den Nous ansah, den Geist; eben deswegen erwählte er grade ihn zum Kämpfer in seiner Streitscene, um dem seinen Intentionen Folgenden es nahe zu legen, daß die Absicht, an dieser Stelle eine naturwissenschaftliche Controverse auszufechten, — und mit solchen Gründen, wie er sie hier ins Feld führt! — ihm ganz fern lag, daß es sich vielmehr in dem Streit um den Geist und seine Kraft handele. Diese, wie sie in wiederholt durchbrechenden

Gedankenrevolutionen während der Jahrhunderte der Renaissance immer stärker bewegend in die Entwickelung eingreift, am gewaltigsten jedoch zuletzt im achtzehnten Jahrhundert das deutsche Denken, Dichten und Schaffen umgestaltet, vertritt Anaxagoras; die dem Vulkanismus entnommenen Bilder aber sind da ganz an ihrer Stelle und bieten sich von selbst dar. Ebenso sind ganz an ihrer Stelle und bieten sich ebenso von selbst dar die Wasser-Bilder, mit allen den trefflichen, ihnen entquellenden Allusionen für den ruhigen Fluß des organischen Wachsens und Werdens auf dem Gebiete des altererbten, eigenen Empfindens in der nationalen Dichtung und Kunst. Es wäre überflüssig und würde vielleicht störend und verengend wirken, wollte man einerseits auf die neulateinische Formenrenaissance des siebzehnten, auf die romanische der ersten Hälfte des achtzehnten Jahrhunderts hinweisen, andrerseits auf die Volkspoesie, die nationalen Tendenzen, die Anlehnung an die verwandte englische Dichtung in den gleichen Zeiträumen, auf den vielberufenen Streit zwischen Gottsched und den Schweizern, obwohl auch darauf die „Hindeutungen" sich vielfach ergeben: das Wesentliche ist die quer über die gesamte Entwickelung reichende Gegenüberstellung der beiden großen Principien, wie sie bald abwechselnd, bald nebeneinander, bald feindlich sich befehdend, bald sich einander nähernd auftreten, zuletzt in innigster Vereinigung zum glücklichsten Gelingen zusammenwirken. — Das Grundthema wird sogleich deutlichst angegeben:

Anaxagoras. Durch Feuerdunst ist dieser Fels zu Handen.
Thales. Im Feuchten ist Lebendiges erstanden.
Homunculus (zwischen Beiden).
Laßt mich an eurer Seite gehn,
Mir selbst gelüstet's zu entstehn!

Es handelt sich um die Frage, wie die Keime zu einer klassischen Poesie zum Wachstum gelangen sollen; Anaxagoras weist auf die Kraft des kritischen Gedankens, der aus sich heraus eine neue Litteratur geschaffen: das Bild dafür ist der „in einer Nacht aus dem Schlamm hervorgebrachte Berg", der schnell von den wimmelnden Scharen der Pygmäen, Imsen und Däumerlingen bevölkert ward. Thales rühmt dagegen die „Natur und ihr lebendiges Fließen," die nach ihren Gesetzen jegliche Gestalt regelnd bildet, das willkürlich Gewaltsame von sich weist. Höchst charakteristisch treffend lehnt er den Streit, den Anaxagoras so eifernd führt, überhaupt ab, als fruchtlos:

Was wird dadurch nun weiter fortgesetzt?

Der „neue Berg" ist da, „und das ist gut zuletzt. Mit solchem Streit verliert man Zeit und Weile und führt doch nur geduldig Volk am Seile." Er verläßt sich also, den Theorieen abhold, auf das organisch Werdende, das er ruhig abwarten will. Nur dem so Entstandenen traut er Tüchtigkeit und Dauer zu, das durch Reflexion künstlich Emporgekommene wird nach seiner Erfahrung ebenso schnell wieder vergehen. So sind die Verhältnisse exponiert, unter denen sich jetzt die höchst merkwürdig komponierte Handlung der Scene abspielt.

Anaxagoras bietet dem Homunculus die Königsherrschaft auf dem neuerstandenen Parnaß an; Thales rät ihm davon ab, über die Pygmäen herrschen zu wollen:

Mit Kleinen thut man kleine Thaten,
Mit Großen wird der Kleine groß.

Der eine also mahnt ihn, in der Renaissance-Poesie die führende Stellung einzunehmen, der andere verweist ihn auf die großen Muster der nationalen Dichtung. Und

grade jetzt vollzieht sich die Rache der Kraniche für den Reihermord; in anschaulicher Schilderung beschreibt Thales den Kampf, wie die „Nahverwandten“ auf „die Kleinen niederstechen“, die sich vergeblich mit dem geraubten Reiherschmuck brüsten:

Wie sich Daktyl und Imse bergen!
Schon wankt, es flieht, es stürzt das Heer.

Mit der Pygmäenherrschaft ist es vorbei! Aber es droht mit dem Siege der Kraniche die Vernichtung auch der von Anaxagoras hervorgebrachten Neuschöpfung überhaupt, der Untergang des von ihm vertretenen Princips! In diesem entscheidenden Augenblicke nimmt Anaxagoras die ganze Kraft seines Wesens zusammen zum inbrünstigsten Gebet an die Gottheit um Hilfe. Unbegreiflich, wie man die tiefsinnige Erhabenheit dieser großartigen Stelle hat mißverstehen können, um darin eine platte, ja in der Travestierung ihres hohen Tones abgeschmackte Satire auf den „Vulkanismus“ zu erkennen!

Anaxagoras nach einer Pause feierlich.

Konnt' ich bisher die Unterirdischen loben,
So wend' ich mich in diesem Fall nach oben . . .
Du! droben ewig Unveraltete,
Dreinamig Dreigestaltete,
Dich ruf' ich an bei meines Volkes Weh,
Diana, Luna, Hekate!
Du Brust-erweiternde, im Tiefsten-sinnige,
Du ruhig scheinende, gewaltsam innige,
Eröffne deiner Schatten grausen Schlund,
Die alte Macht sei ohne Zauber kund!

Es bedarf hier keines gelehrten Apparates zur Interpretation als etwa der Erinnerung an die Sage, daß die thessalischen Hexen durch ihre Beschwörungen den Mond auf die Erde herabzauberten; und auch dieses Motiv hebt Goethe gewissermaßen wieder auf, denn das erflehte

Wunder soll — wie jedes echte Wunder — „ohne Zauber" geschehen. Nach seiner Weise schafft er sich, das alte Motiv aufnehmend und fortdichtend, seine eigene Mythologie, die aus sich selbst zu erklären ist. Und sollte dem empfänglichen Gemüte der Sinn dieser mächtigen Beschwörung sich nicht offenbaren, die an die tiefinnersten Kräfte der Menschenbrust sich richtet? In der feierlichen Stille der Nacht, bei dem vollen Scheine des silbernen Mondes „öffnen sich die geheimen tiefen Wunder der Menschenbrust und der Vorwelt silberne Gestalten" steigen in voller Klarheit vor ihr auf zum brusterweiternden, im Tiefsten sinnigen, ruhigen, gewaltsam-innigen Verständnis.

Nichts Geringeres hat Goethe in dem wundervollen Sinnbilde geschildert als die geheimnisvoll treibende Kraft des deutschen Geistes, die im dritten Viertel des Jahrhunderts die Renaissance vollendete, welche die Wiedergeburt der Antike zur Wahrheit machte: jene tiefsten und besten Seelenkräfte, die in einem Winckelmann, Lessing, Herder lebendig wurden, um „die alte Macht ohne Zauber kund" zu machen!

Das Wunder geschieht, und zwar über Erwarten schnell und gewaltig. Ein Meteor stürzt vom Monde herab; auf dem „Pygmäen-Sitz" hat es „so Freund als Feind gequetscht, erschlagen", zugleich aber auf dem Berg die vollendende Spitze „von oben zustande gebracht." Anaxagoras „wirft sich aufs Angesicht":

> Auf einmal reißt's und blitzt und funkelt!
> Welch ein Geprassel! Welch ein Zischen!
> Ein Donnern, Windgetüm dazwischen! —
> Demütig zu des Thrones Stufen —
> Verzeiht! ich hab' es hergerufen.

Der Kampf der Pygmäen und ihrer Feinde ist vergessen, wie der Streit Gottscheds und der Schweizer samt ihren Affiliierten, den sächsischen und preußischen Dichtern und ihren Anverwandten, verblich und verscholl vor der Revolution der Geistesgewaltigen der fünfziger und sechziger Jahre. Wer aber sähe nicht, daß Goethe bei dieser Wendung seines Gedichtes, ganz entgegen der herkömmlichen kümmerlichen und äußerlichen Auffassung, durchaus auf die Seite des Anaxagoras sich stellt, während erst von hier ab — und zwar nun ganz allein — Thales in den Vordergrund tritt, um in der weitern Handlung der Führer zu sein! Die Art, wie er ihn hier reden und sich benehmen läßt, entspricht völlig konsequent den Forderungen, die aus der entwickelten Deutung sich ergeben. Die eigentlich zeugungskräftige, organisch schaffende Poesie wartet noch ihres Tages. Nach ihrem Grundprincip bedarf sie der Kritik und ihrer Evolutionen nicht — bringt sie dieselben doch vielmehr von Anbeginn hervor! Etwas anderes ist es, daß sie im wirklichen Lauf der Dinge ihrer nicht entraten kann. Das Princip vertritt Thales, den thatsächlichen Hergang Homunculus. Daher fällt diesem die teilnehmendste Wahrnehmung, Darstellung und Anerkennung des Vorganges in seiner ganzen Bedeutung zu; wogegen Thales sich, bei der mächtigen Erregung des Anaxagoras überlegen zuschauend, eher ablehnend verhält. Die sprühende Lebendigkeit der Verse geht wieder über alle Grenzen der dem Dichterwort nachgehenden Deutungsmöglichkeit hinaus; sie verlangt eben empfunden zu werden.

Thales. Was dieser Mann nicht alles hört' und sah!
Ich weiß nicht recht, wie uns geschah;
Auch hab' ich's nicht mit ihm empfunden.

Gestehen wir, es sind verrückte Stunden,
Und Luna wiegt sich ganz bequem
An ihrem Platz so wie vordem.

Für das Genie stehen eben bei allen kritischen Revolutionen die Dinge genau so, wie sie von Anbeginn her standen! Daher weiter das Wort des Thales an seinen nach selbständigem Schaffungsvermögen sich sehnenden Schützling:

Sei ruhig! Es war nur gedacht.

Und dennoch! Für ihn erkennt er wenigstens die negative Bedeutung des kritischen Strafgerichtes an, denn sie macht ihm die Bahn für seine Entstehung frei. Für diese erfand Goethe das Symbol des Meeresfestes, zu dem Thales den in seiner Phiole immer heller aufleuchtenden Homunculus nun geleitet:

Sie fahre hin, die garstige Brut!
Daß du nicht König warst, ist gut.
Nun fort zum heitern Meeresfeste,
Dort hofft und ehrt man Wundergäste.

Noch aber bleibt die Frage zu lösen: welchen Platz erhält Mephistopheles auf dem völlig wiedergewonnenen Boden der Antike? wie stellt er sich zu ihr? was wird aus ihm?

Die vorangehenden Scenen, die sich mit ihm beschäftigten, hatten zu zeigen, daß sein Wesen mit ihr unverträglich ist; er muß also, insofern er auf diesem Boden sich wirksam erweist, einen Teil seines Wesens aufgeben; er muß temporär in die, den dort herrschenden Verhältnissen adäquate Gestalt sich verwandeln. Als der Abgesandte des Erdgeistes, wie Goethe ihn im ersten Teile eingeführt hat, der alles Negative, Verderbliche, Zerstörende repräsentiert, das im Verkehr mit Welt

und Leben unvermeidlich begegnet, muß er auch hier gegenwärtig sein, natürlich jedoch den hier lebendigen Kräften und Tendenzen sich anheftend, oder ohne Bild gesprochen, ihnen anhaftend, aus ihnen hervorgehend.

Es war also für die markige, kurzgefaßte Scene, die Goethe dieser Verwandlung des Mephistopheles widmete, erforderlich, zuerst den Hauptumstand zu versinnlichen, daß er nun völlig auf den Boden der Antike hinübertritt. Dazu dient das Eingangsgespräch mit der Dryas. Seinen „Höllenschwefel“ findet er dort nicht: „Hier bei diesen Griechen ist von dergleichen kaum die Spur zu riechen“; so sucht er unter den „alten Eichen“ das dem heimischen Element doch einigermaßen Verwandte:

> Neugierig aber wär' ich nachzuspüren,
> Womit sie Höllenqual und Flamme schüren.

Die Dryas kommt ihm zu Hilfe:

> Du solltest nicht den Sinn zur Heimat kehren,
> Der heiligen Eichen Würde hier verehren.

Sie weist ihn zu den Phorkyaden:

> Wage dich zum Ort
> Und sprich sie an, wenn dich nicht schauert!

Damit ist die Lösung gegeben: in der Welt des vollkommen Schönen nimmt Mephistopheles die Gestalt des absolut Häßlichen an. — Der ganze Tiefsinn der Goetheschen Idee tritt erst in der „Helena“ hervor und muß dort seine Beleuchtung finden; hier handelt es sich zunächst um die Erschaffung des Symbols. Soviel sei aber schon hier erinnert: Die Polarisierung der Gegensätze des absolut Schönen und des absolut Häßlichen dient zwar an sich unmittelbar der Klärung des ästhetischen Urteils; damit ist ihre Bedeutung aber bei weitem nicht erschöpft.

Das Häßliche ist eine lebendige, reale Potenz, die mit ihrer verderblichen, zerstörenden Kraft das Schöne unaufhörlich bedroht. Nun beschränkt sich aber seine Macht keineswegs, wie es auf den ersten Blick scheinen möchte, lediglich auf das ästhetische Gebiet. In der dem Hellenentum eigentümlichen Neigung, die Dinge vor allem aus dem Gesichtspunkte des Schönen zu betrachten, liegt seine ungeheure Kraft und seine verhängnisvolle Schwäche. Es wurde durch diese Einseitigkeit befähigt, die höchste Schönheit hervorzubringen; aber wie es bestrebt war, im Schönen zugleich das Sittlich-Gute und das Praktisch-Nützliche zu umfassen, so schlugen sich in seinem Widerspiel, im Häßlichen, gleichsam auch die Gegensätze des Sittlich-Schlechten und des Schädlichen nieder. Wenn es durch jene Einseitigkeit kulturgeschichtlich unsterblich wurde, so ging es geschichtlich daran zu Grunde. Die Ahnung dessen durchzieht alle Äußerungen des griechischen Geistes, sie ist gleichsam überall gegenwärtig: daher die Schauer des Furchtbaren, des Entsetzlichen, womit die griechische Mythe und Poesie das Häßliche ausstatteten. Aus dem tiefen Verständnis dieses Verhältnisses heraus hat Goethe die Figur der Phorkyas konzipiert und durchgeführt. Aus diesem Gesichtspunkte wird die Phorkyaden-Scene und die Metamorphose des Mephistopheles in jedem kleinsten Zuge deutlich, ganz besonders auch der stark darin betonte Umstand, daß die hellenische Poesie zwar das stärkste Bewußtsein von der Existenz dieser unheimlichen Macht zeigt, daß aber eben wegen ihrer unvorstellbaren, transcendenten Beschaffenheit der Meißel der bildenden Kunst nie sie darzustellen unternahm, während die mittelalterliche Malerei und Plastik grade solcherlei Objekte bevorzugt. —

„Sprich sie an, wenn dich nicht schauert,“ hatte die Dryas gesprochen; und Mephistopheles:

> Warum denn nicht! — Ich sehe was und staune.
> So stolz ich bin, muß ich mir selbst gestehn:
> Dergleichen hab' ich nie gesehn,
> Die sind ja schlimmer als Alraune . . . .
> Wird man die urverworfnen Sünden
> Im mindesten noch häßlich finden,
> Wenn man dies Dreigetüm erblickt?
> Wir litten sie nicht auf den Schwellen
> Der grauenvollsten unsrer Höllen.
> Hier wurzelt's in der Schönheit Land,
> Das wird mit Ruhm antik genannt . . . .

Die ehrfurchtsvolle, ja „entzückte“ Begrüßung des „weitläufigen Verwandten“ erwirbt ihm die Gunst der Phorkyaden:

> Er scheint Verstand zu haben, dieser Geist.

Den Übergang zu der Verwandlungsaktion findet dann Goethe in dem auch um seiner selbst willen hervorgehobenen Motiv der von Mephistopheles vermißten bildlichen Darstellung der Grauenvollen:

> Nur wundert's mich, daß euch kein Dichter preis't, —
> Und sagt! wie kam's, wie konnte das geschehn?
> Im Bilde hab' ich nie euch, Würdigste, gesehn:
> Versuch's der Meißel doch, euch zu erreichen,
> Nicht Juno, Pallas, Venus und dergleichen.

Weiter dringt er auf die „in Einsamkeit und stillste Nacht“ Versenkten ein, sich „der Welt nicht zu entrücken“; und es liegt ein tiefer Sinn darin, wenn er ihnen nun ihren Beruf vorhält, so wie er ihn auffaßt, wenn sie recht erkannt werden sollten:

> Da müßtet ihr an solchen Orten wohnen,
> Wo Pracht und Kunst auf gleichem Sitze thronen,
> Wo jeden Tag, behend, im Doppelschritt,
> Ein Marmorblock als Held in's Leben tritt . . .

Also im Reich des Schönen! Dort verlangt Mephistopheles ihre körperlich gegenwärtige Existenz, getreu seinem Beruf, das Schöne zu verderben und ihm die längere Dauer zu verwehren, den er in dem von Faust mit Helena neu zu begründenden Reiche auszuüben gedenkt.

Was hätten die Phorkyaden damit zu schaffen, die als die Vertreterinnen einer geheimnisvollen Uridee in ihrem Dunkel verharren!

> In Nacht geboren, Nächtlichem verwandt,
> Beinah uns selbst, ganz allen unbekannt!

So springt von selbst Mephistos Antrag hervor: als eine Emanation dieser Idee, als ihre reale Erscheinung in dem wiederbelebten, wiederum zur Wirklichkeit werdenden Altertum, von den Phorkyaden die Gestalt zu borgen. Mit sarkastischem Humor wird die Verwandlung vollzogen:

> Da steh' ich schon
> Des Chaos vielgeliebter Sohn!

Die Qualität, deren er sich vergleichsweise rühmt, gehört in Wahrheit den uralten Vorbildern, deren unerbittliche Macht, die alle die glänzende Herrlichkeit der Antike im Leben unter Schutt und Moder begraben hat, er jetzt mit der entlehnten Maske für eine Zeit lang übernimmt: „des Chaos Töchter sind wir unbestritten.“ Zwitterhaft gestaltet, äußerlich in das Gewand der antiken Dämonen des Häßlichen gekleidet, um dem „bewußten Schönheitsgenuß“ Fausts gegenüber deren Rolle zu spielen, bleibt auch dabei Mephistopheles seinem von Anbeginn nach dem Pakte mit Faust ihm zufallenden Wesen und Amte getreu, diesem als der Verderber und Zerstörer auf jedem seiner Schritte sich hemmend, verführend, beirrend an die Fersen zu heften.

In dieser Doppelrolle, äußerlich als die Phorkyas[1])

---

1) Eine Bemerkung, die sehr geeignet ist, das Verständnis dieses Goetheschen Symbols zu fördern, findet sich in dem Aufsatz von K. Lehrs, „Vorstellungen der Griechen über den Neid der Götter und die Ueberhebung." Vgl. „Populäre Aufsätze aus dem Altertum", 2. Aufl. S. 41 ff. „Diesem Dämon des Neides, von den Römern Invidia genannt, den wir in besondern Fällen thätig sehen, das Hoffnungsvolle und Glückliche zu zerstören, finden wir anderwärts dieses traurige Geschäft in größerm Umfange angewiesen. Unter den Staatsmännern des Altertums ist Pompejus bekannt durch das außerordentliche Glück, welches im Anfange seiner Laufbahn alle seine Unternehmungen begleitete. Plutarch, dessen vorzüglicher Reiz wie bei so vielen Alten mit darin besteht, daß er niemals den religiösen Gesichtspunkt aus den Augen läßt, hat dieses hinreichend geschildert, und schildert noch mit glänzenden Farben nach der Vernichtung des Mithridates seine Reise aus Asien nach Rom durch die berühmtesten Städte von Griechenland, die Wohlthaten, welche er austeilt, und die Huldigungen, die er empfängt, und so hoffte er denn als der glänzendste der Menschen Italien zu betreten und sehnte sich, gesehen zu werden von denen, die in der Heimat nach ihm Sehnsucht empfanden. Aber, fährt er nun fort, das Dämonium, dessen Sorge es ist, zu den glänzenden und großen Gütern des Glücks immer einen Teil des Übels zu mischen, hielt schon längst geheime Wache in seinem Hause, ihm eine traurigere Rückkehr schaffend. — Demnächst findet er in Italien seine Gattin untreu. Vit. Pomp. 42.)

Ich mache beiläufig aufmerksam, daß dieses die Stelle ist, nach welcher Goethe in der Helena seine Phorkyas gebildet hat. Man erinnere sich nur an die ganz gleichen Verhältnisse: dort Pompejus nach langer Abwesenheit heimkehrend und ein ungetrübtes Glück erwartend, hier Helena; dort Pompejus durch seine Gemahlin getäuscht und enttäuscht, hier Helena durch ihren Gemahl; vor allem aber wie die dämonische Phorkyas „im Hause geheime Wache hält." Daß Plutarch zu Goethes Lieblingsschriftstellern gehörte, den er viel und bis in die letzten Tage seines Lebens las, ist außerdem bekannt; und jene Stelle ist in der That in ihrem ganzen Zusammenhange bei Plutarch selbst allein ergreifend genug. Auch dürfte ein guter Blick für seinen Geist, der stets [illegible], wohl hier die passendste Figur aus dem Altertum richtig erkannt haben."

dieser Episode, innerlich als der alte Mephistopheles des ganzen Gedichtes, werden wir ihn in der Handlung der „Helena" auftreten sehen.

Zuvor aber bringt uns der Beschluß der klassischen Walpurgisnacht die Verherrlichung des Homunculus in der wundervollen Scene des Meeresfestes.

IX.

Klassische Walpurgisnacht.

Felsbuchten des Ägäischen Meers.

Mond im Zenith verharrend.

Akt II. Vers 1469—1922.

In einem Gespräch über die klassische Walpurgisnacht bewundert Eckermann die weit ausgebreitete Kenntnis Goethes von der Antike. „Das Altertum" bemerkte er gegen ihn (21. 2. 1831), „muß Ihnen doch sehr lebendig sein, um alle jene Figuren wieder so frisch ins Leben treten zu lassen und sie mit solcher Freiheit zu gebrauchen und zu behandeln, wie Sie es gethan haben." Goethe erwiderte: „Ohne eine lebenslängliche Beschäftigung mit der bildenden Kunst wäre es mir nicht möglich gewesen. Das Schwierige indessen war, sich bei so großer Fülle mäßig zu halten und alle solche Figuren abzulehnen, die nicht durchaus zu meiner Intention paßten. So habe ich z. B. von dem Minotaurus, den Harpyien und einigen andern Ungeheuern keinen Gebrauch gemacht." Ganz besonders reich ist in dieser Beziehung diese letzte Scene ausgestattet, jedoch Goethes Bemerkung, daß er überall sich nur solcher mythologischen Figuren bediente, die er für den inneren Sinn und Zusammenhang seiner Dich

tung gebrauchen konnte, ist von der Interpretation nicht genügend beachtet worden; nur allzusehr folgt sie bei allen nur einigermaßen schwierigen Stellen der herkömmlichen Gewohnheit, darin lediglich Anspielungen auf für das Faustgedicht völlig gleichgiltige Gelehrtenzänkereien zu erkennen.

Nach Goethes „Intention" mußten in dieser Schlußscene, wo Thales die Führung hat, die Wassersymbole den Schauplatz erfüllen; es handelt sich nach allem Vorhergegangenen um das Aufblühen der durch die Renaissance gereinigten und erstarkten heimischen Poesie zu eigener Schöpferkraft und um ihre völlige organische Verschmelzung mit den ihr innerlichst verwandten besten Elementen der Antike.

So eröffnen denn die Sirenen, als die Vertreterinnen des lockenden, harmonischen Formenreizes in der hellenischen Kunst und Poesie, die Scene, „auf den Klippen umher gelagert, flötend und singend." Noch einmal betonen sie im Gegensatze zu der tumultuarischen Katastrophe des Mondmeteors die Ruhe und Stille des „mildeblitzenden Glanzgewimmels der Zitterwogen" als ihr Element und rufen die „schöne Luna" um ihren gnädigen Schutz an. Auch die „Wunder des Meeres" tauchen aus den „stillsten Gründen", wohin sie vor dem Sturmesgrausen sich geflüchtet, empor und rufen „das Volk der Tiefe" herbei. Gleich die nächsten Verse aber bieten ein Problem, das gebieterisch die Lösung verlangt, weil es den Schlüssel zum Verständnis alles Folgenden enthält. Wieder haben wir eine völlig selbständige Erfindung Goethes vor uns; solchen absichtsvollen mythologischen Neubildungen, zumal wo ihm die Überlieferung, wie hier, gar keinen Anhalt bot, vertraut Goethe seine wichtigsten Intentionen an: sie

werden gerade durch die ganz frei gewählte Einkleidung um so verständlicher. Nereiden und Tritonen, von dem holden Sang der Sirenen herangezogen, richten an diese ihre Anrede:

Seht, wie wir im Hochentzücken
Uns mit goldnen Ketten schmücken,
Auch zu Kron- und Edelsteinen
Spang und Gürtelschmuck vereinen.
Alles das ist eure Frucht.
Schätze, scheiternd hier verschlungen,
Habt ihr uns herangesungen,
Ihr Dämonen unsrer Bucht.

Sehr seltsam erwidern die Sirenen dieses Lob mit einer Aufforderung an die festlich frohen Scharen der „Meerwunder“:

Heute möchten wir erfahren,
Daß ihr mehr als Fische seid.

Und bereitwillig-verständnisvoll erwidern jene:

Ehe wir hierher gekommen,
Haben wir's zu Sinn genommen,
Schwestern, Brüder, jetzt geschwind!
Heut bedarf's der kleinsten Reise
Zum vollgiltigsten Beweise,
Daß wir mehr als Fische sind.

Und „fort sind sie im Nu!“ zur Fahrt nach Samothrace, um aus dem Heiligtume die hohen Kabiren herbeizuholen, die hochbedeutsam angekündigt werden. Feierlich wird Luna angerufen, bei dem Werke gnädig auf ihrer Höhe stehen zu bleiben, „daß es nächtig verbleibe, uns der Tag nicht vertreibe!“

Die wunderbaren Rätsel des Meeresfestes erklären sich gegenseitig unter einander, und alle zusammen erhalten sie ihr Licht durch die Grundidee des Ganzen. Die Deu-

tung mußte daher, sollte sie genetisch entwickelt werden, weit vorgreifen. So ist es hier wohl einmal angezeigt, umgekehrt zu verfahren und die Lösung sogleich zu geben und sie durch den Zusammenhang und die Folge ihre Rechtfertigung finden zu lassen. Nur auf die wichtig hervortretende Figur des Nereus sei zuvor hingewiesen, den Goethe unverändert in seinem Wesen aus der Sage herübergenommen hat, als den aller Erfahrung kundigen, weisen Greis des Meeres, der die zukünftigen Geschicke voraussieht, aber dessen Warnungen von den thörichten Menschen unverstanden und unbeachtet bleiben. Die Nereiden sind seine und der Doris Töchter, denen Goethe, wie es scheint nicht ohne Absicht, an späterer Stelle die Doriden, deren Schönste Galatea ist, zur Seite stellt, während das Altertum wohl beide Namen gleichbedeutend gebrauchte. — Nun ist der Ideengang der Goetheschen Symbolik dieser: die Sirenen — der reizvolle Wohllaut des Naturgesanges, der, unmittelbar den Sinnen entstammend, zugleich unwiderstehlich anmutend und gefährlich berückend ist — überliefern ihre den Tiefen abgewonnenen Schätze den Nereustöchtern, welche nach ihrer Herkunft von dem erfahrungsreichsten, weisesten Erzeuger sie zu einem höheren Gebrauche weihen, über den sinnlichen Naturstand hinaus. Den entscheidenden Schritt hat Goethe im Auge, von dem instinktiven flüchtigen Augenblicksreiz zur bewußten dauernden geistigen Freude, von dem Einzelnen zum Allgemeinen, von dem wohligen Hervorströmen des Affekts zur Kunst des Schönen. Die zuvor nur halbmenschlichen Nereiden und Tritonen vermenschlichen sich: „zum vollgiltigsten Beweise, daß sie mehr als Fische sind" unternehmen sie die Fahrt zu „dem Reiche der hohen Kabiren." Zu der Deutung dieses seltsamsten Symbols

ist damit der Weg gewiesen. Um mit einem Worte zu sagen, was sich an späterer Stelle umständlich erweisen wird: Goethe wählte die wunderlich geheimnisvollen Gottheiten zur Versinnlichung des niemals völlig ergründeten Geheimnisses der Kunstform, die, nach strenger Regel begrenzt, doch immerfort sich wandelt, ewig durch den sich ändernden Inhalt neu aus sich selbst sich herausbildend, fest bestimmt und doch immer wieder sich selber suchend:

> Sind Götter! Wundersam eigen,
> Die sich immerfort selbst erzeugen
> Und niemals wissen, was sie sind.

Dies ist der rechte Moment für das Hinzukommen des Thales mit Homunculus; er führt ihn zum alten Nereus, um ihm, wonach er sich so heftig sehnt, „zum Entstehen“ zu verhelfen. Was ihm dazu fehlt, das ist ja grade Welterfahrung und Weisheit — und der daraus entstehende seherische Blick in die Zukunft wie in die Vergangenheit, in das Wesen der Dinge. Wird ihn nun Nereus in die Lehre nehmen? Man hat sich bei der Goetheschen Symbolik allgemach das Erstaunen abgewöhnt, aber die Fülle und Feinheit der hier entfalteten Motive wirkt dennoch überwältigend. Das Gegenteil geschieht. Schon des Thales Rat, mit dem er den werdenden Poeten an den „harten Kopf, den widerwärtigen Sauertopf, den Griesgram weist, dem das ganze menschliche Geschlecht es nimmer recht macht“, muß Zweifel erwecken, obwohl Homunculus noch guten Muts ist:

> Probieren wir's und klopfen an!
> Nicht gleich wird's Glas und Flamme kosten.

Nun aber wird in dem Gespräch mit Nereus die ganze Frage, wie das in der Entwickelung begriffene Genie sich zu dem weisen Rate des Alters verhält, aus

dem Grunde behandelt und entschieden. Erzieherisch einzuwirken lehnt Nereus unmutig ab; vergeblich wäre es dem vorzugreifen, was nicht anders „entstehen“ kann als durch das Wachstum der eigensten Kräfte. Statt dessen steht sein ganzer Sinn darauf, sich an dem schon Gewordenen zu freuen, das in anmutigster freier Entfaltung seine höchste Schönheit ihm verdankt. Unwillkürlich erinnert man sich dabei der schönen Verse aus Goethes Jugendzeit:

Wer kann der Raupe, die am Zweige kriecht,
Von ihrem künft'gen Futter sprechen?
Und wer der Puppe, die am Boden liegt,
Die zarte Schale helfen durchzubrechen?
Es kommt die Zeit, sie drängt sich selber los
Und eilt auf Fittigen der Rose in den Schoos.

Das alles liegt in den Reden des Nereus, aber sie reichen doch noch weit darüber hinaus:

Sind's Menschenstimmen, die mein Ohr vernimmt?
Wie es mir gleich im tiefsten Herzen grimmt!
Gebilde, strebsam, Götter zu erreichen,
Und doch verdammt, sich immer selbst zu gleichen.
Seit alten Jahren konnt' ich göttlich ruhn,
Doch trieb mich's an den Besten wohlzuthun;
Und schaut' ich dann zuletzt vollbrachte Thaten,
So war es ganz, als hätt' ich nicht gerathen.

Thales. Und doch, o Greis des Meers, vertraut man dir:
Du bist der Weise, treib' uns nicht von hier!
Schau' diese Flamme, menschenähnlich zwar,
Sie deinem Rat ergiebt sich ganz und gar.

Nereus. Was Rat! Hat Rat bei Menschen je gegolten?
Ein kluges Wort erstarrt im harten Ohr.

Vergebens hat er Ulysses seine Irrfahrt vorausgesagt, vergebens Paris vor seinem Frevel gewarnt: „Er folgte seiner Lust, und Ilion fiel —.“ Und wie ein

Epitaph auf die untergegangene Herrlichkeit der Antike selbst klingen in ihrer ungeheuren Wucht die Worte:

> Ein Riesenleichnam, starr nach langer Qual,
> Des Pindus Adlern gar willkommnes Mahl.

Die wiederholte Bitte des Thales um seinen Beistand für Homunculus löst dann seine definitive Abweisung aus und zugleich die Ankündigung seiner „Vaterfreudenstunde“:

> Verderbt mir nicht den seltensten Humor!
> Ganz andres steht mir heute noch bevor.

Wie wundervoll motiviert der Bericht davon die vorangegangene Absage! Kann die Leichtigkeit der vollendeten Anmut, kann die holde Grazie der vollkommenen göttlichen Schönheit gelehrt werden? Von den geliebten Töchtern, den Doriden, geleitet, den Grazien des Meeres, wird ihm heute die geliebteste, schönste Tochter Galatea im Triumph vorüberziehen, die Erbin Aphroditens, die „seit lange schon in Paphos Tempelstadt und Wagenthron besitzt“: die Schönheit hellenischer Kunst, die, „seit Kypris sich abgekehrt,“ ihre Herrschaft übernommen hat. In den köstlichsten Versen malt Goethe diesen „Triumphzug der Galatea“, wie er ihn nach Philostrats Gemälde herrlich beschrieben und in Rafaels Farnesina mit Entzücken geschaut hatte. Und wie der schönheitstrunkene Bericht die Verweigerung der Unterweisung des Homunculus begründet, so bereitet er den ihm erteilten Rat vor:

> Hinweg zu Proteus! Fragt den Wundermann:
> Wie man entstehn und sich verwandeln kann.

Statt Belehrung zu suchen, soll Homunculus sich der Kraft der Phantasie vertrauen! Thales kennt des Proteus verwirrende Vielgestaltigkeit und die Willkür seiner unstät neckenden Laune: aber Homunculus bedarf

seiner. Es wird sich zeigen, wie es gelingt, diese Willkür zu bemeistern, dieser unstäten Laune die feste Form aufzulegen, diesen Gestaltenreichtum mit dem beseligendsten Inhalte zu erfüllen! — Der folgende Abschnitt ist diesem Zwecke gewidmet. Die Nereiden und Tritonen kommen von Samothrace zurück, feierlich begrüßt von den Sirenen, wie sie das Wellenreich durchgleiten, „als wie nach Windes Regel anzögen weiße Segel, so hell sind sie zu schauen, verklärte Meeresfrauen." Auf „Chelonens Riesenschilde", der Schale einer Riesenschildkröte, bringen sie die Kabiren!

Die Stelle, die Goethe dieser Scene anweist, die breite Ausführung, die er ihr angedeihen läßt, die Wucht des Ausdrucks, mit der er sie ankündigt und behandelt, auch der hinzugefügte satirische Epilog, alles vereinigt sich zu dem Eindruck, daß es sich hier um ein Motiv von großer Bedeutung handelt. Zum Bilde stellten sich ihm die mythologischen Figuren der Kabiren ein, die ihm aus einer Abhandlung Schellings vom Jahre 1815 bekannt geworden waren, wo mit einem ungeheuren Aufwand von gelehrtem Apparat über diese im Grunde unbekannten Gottheiten die abstrusesten Hypothesen aufgestellt wurden. In dem Streite des „Antisymbolikers" Voß und Lobecks gegen Schelling und Creuzer war dann der Gegenstand noch weiter, und zwar bis in die Abfassungszeit des zweiten Aktes hinein, zur Behandlung gekommen. In Goethes Gedächtnis hatte sich aus alledem eine Anzahl von Einzelzügen festgesetzt, die ihm für die „Intention" der Scene sich passend darboten. Sie lassen sich kurz zusammenfassen. Nach Schellings Darstellung sind die Kabiren uralte Gottheiten von höchster Macht und Bedeutung, nach ägyptischen und phönizischen Traditionen in den Samothraci-

schen Mysterien verehrt; zumal den Seefahrenden sind sie hilfreich und heilbringend. Ihre Namen, wie ihre Gestalt und ihr Wesen wurden von den Philologen auf die verschiedenste Weise hergeleitet und erklärt; ebenso wird ihre Zahl bald auf drei, bald auf vier, sieben und acht angegeben. Schelling sieht in der Siebenzahl eine aufsteigende Linie vom Urelement des Mangels, des Hungers, die sich ihm beide in dem Schmachten, der Sehnsucht nach Erfüllung vereinen, bis zu der Hoheit des Zeus. Der vierte ist ihm der Mittler zwischen den drei ersten und den drei höheren, denen sich dann noch ein achter zugesellt. „Den Begriff der mächtigen, starken Götter drücke der Kabiren-Name aus, nach der Bedeutung eines gleichlautenden hebräischen Worts." „Die ganze Kabiren-Reihe bildet also eine das Tiefste mit dem Höchsten verbindende Zauberkette." Zu dem allen benutzt dann Goethe noch einen höchst disparaten Zug aus Creuzers Phantastereien; während Schelling die Kabiren als Knaben oder auch als Zwerge, die aber von gewaltiger Kraft sind, auffaßt, haben sie nach Creuzer die Gestalt von „bauchigen Krügen"; über diese „Topfgötter" schüttet dann Voß seinen Spott aus.

So wird zunächst äußerlich die Ankündigung der Sirenen von den „hohen Kabiren" verständlich:

> Sind Götter! Wundersam eigen,
> Die sich immerfort selbst erzeugen
> Und niemals wissen, was sie sind.

In dieser Formel sind aber zugleich die Incidenzpunkte gegeben, wodurch Goethe die „Kabiren" seiner Intention dienstbar machte. Diese war, die Entstehung der Kunst des Schönen aus dem bloßen Naturgefühl des Reizenden darzustellen; sie erfolgt, indem zu den von

diesem ergriffenen Objekten das Formgesetz „herzugebracht“ wird.[1]) Bei der prägnanten Kürze seiner symbolischen Darstellung faßte nun Goethe in diese Vorstellung des „Formgesetzes“ aber die ganze Entwickelung der „Form“ überhaupt zusammen, wie sie zu bestimmten Vorschriften und Regelgebäuden für die poetischen Gattungen herausgebildet wurde. Nun vergesse man nicht sich gegenwärtig zu halten, wie Goethes Gedicht doch keine Abhandlung über den Gegenstand geben will, sondern aus der Fülle seiner Anschauungen und Erfahrungen eine sinnliche Kennzeichnung des im Moment der Handlung für seine Intention Wesentlichen. Welche Vorteile bot ihm das erwählte Symbol! Vor allem, indem er sich die höchsten Vorstellungen von der den Kabiren zugeschriebenen Macht und Gewalt zu eigen macht, dienen sie ihm, diese unmittelbar auf die Zauberkraft der „Form“ zu übertragen, wie er sie in der „Pandora“ geschildert als die Vollenderin der Schönheit:

> Sie steiget hernieder in tausend Gebilden,
> Sie schwebet auf Wassern, sie schreitet auf Gefilden,
> Nach heiligen Maßen erglänzt sie und schallt,
> Und einzig veredelt die Form den Gehalt,
> Verleiht ihm, verleiht sich die höchste Gewalt.

Zugleich aber gewähren sie ihm — und vielleicht grade darum drang das Bild auf ihn ein — die Möglich-

1) Das ist ein aristotelischer Grundgedanke, den er im vierten Kapitel der Poetik so ausspricht: „Da nun also das Nachahmen (und die Freude an der Nachahmung) in unsrer Natur liegt, und ebenso die Harmonie und der Rhythmus . . . so haben zunächst geniale Menschen und dann solche, die diese Anfänge . . . weiter fortführten, aus den Erstlingsversuchen die Poesie hervorgebracht.“ — Schiller hat in den „Künstlern“ denselben Gedanken weit und herrlich ausgeführt.

keit sie nach Gefallen auch in der negativen Richtung zu verwenden. Kann eine Kunstform je für absolut abgeschlossen gelten? Wird sie nicht immerfort aufs neue aus sich selbst gewandelt und neu erzeugt? Ist es je zu sagen, daß sie in irgend einem Moment den ganzen Umfang des ihr Möglichen erschöpft, kennt sie sich jemals selbst in ihrem ganzen Wesen?

> Sind Götter! Wundersam eigen,
> Die sich immer selbst erzeugen
> Und niemals wissen, was sie sind.

Wer aber jemals meint, sie in einem festgefugten Regelbau zur beliebigen Verwendung eingefangen und verwahrt zu haben, dem verwandelte sie sich unter den Händen aus der „heiligen Gewalt" in einen leeren Behälter — die „hohen Kabiren" werden zu schlechten „Topfgöttern"!

Welche Kraft, welchen Reichtum der Beziehungen bietet, aus diesen Voraussetzungen betrachtet, die Kabirenscene dar! Unmöglich könnten sie ihr „untergelegt" werden, wenn sie nicht in ihr lägen! So stark und überzeugend reden diese Verse, daß die Deutung sich nur auf ein Minimum beschränken darf.

> Nereiden und Tritonen. Was wir auf Händen tragen,
> Soll allen euch behagen.
> Chelonens Riesen-Schilde
> Entglänzt ein streng Gebilde:
> Sind Götter, die wir bringen,
> Müßt hohe Lieder singen.
> Sirenen: Klein von Gestalt,
> Groß von Gewalt,
> Der Scheiternden Retter,
> Uralt verehrte Götter.

Trefflich ist der Beruf der „uralten Götter", den Schiffbruchigen zu helfen, zur Allusion gewendet auf die

Kraft der uralt ererbten Kunstform das wagende Genie vor dem „Scheitern“ zu bewahren. Wo sie nicht als eigensinnig gewaltsames Gesetz, sondern ihrem hohen Geist und Wesen nach herrscht, ist es wohl bestellt um das Gedeihen der Kunst; ja, in Zeiten der Verwirrung und des drohenden Unterganges der Kunst ruht in der Bewahrung ihrer geheiligten Gesetze ihr Schutz und ihre Erhaltung:

Nereiden und Tritonen. Wir bringen die Kabiren,
Ein friedlich Fest zu führen:
Denn wo sie heilig walten,
Neptun wird freundlich schalten.

Sirenen. Wir stehen euch nach:
Wenn ein Schiff zerbrach,
Unwiderstehbar an Kraft
Schützt ihr die Mannschaft.

Wenn nun Goethe hier auch die Konfusion des Philologenstreites über die Zahl der Kabiren sich nutzbar macht, so steckt ja freilich darin eine „Pique“, wie ganz ebenso in den frühern Anspielungen auf den Streit der Geologen; dergleichen aber springt ganz beiläufig hervor als ein „guter Spaß“, wie er von dergleichen gelegentlich zu Eckermann spricht. Niemals aber opfert ein Goethe seinen Zweck dergleichen kleinen Mitteln. Wenn die Philologen die Zahl dieser „mächtigen“ Gottheiten, die sie so genau zu kennen vorgeben, auf drei festsetzen, aber auch auf vier, zugleich auf sieben, aber auch auf acht, so ist das ja an sich komisch genug; es wäre jedoch kein „guter“, sondern ein frostiger Spaß, darauf in dieser Umgebung auch nur ein Dutzend Verse zu verwenden. Es ist also anzunehmen, daß auch dieses Spiel mit der Zahl der Kabiren einer tiefern Intention Ausdruck verleiht. Man könnte sich mit der Annahme begnügen, daß Goethe andeuten wollte, die Erkenntnis der poetischen Gattungen sei nicht erschöpft, es

bliebe da die Möglichkeit einer immer fortschreitenden Erweiterung; dem widerspricht jedoch die stark betonte Individualisierung der acht Gottheiten. Ein annähernd begründeter Erweis ist in diesem Falle nicht zu führen, höchstens eine Vermutung zu wagen, ohne den Anspruch der alleinigen Geltung und mit der Bereitschaft, jeder besseren zu weichen. Es handelt sich um die Vorbereitung des Meeresfestes, wo Homunculus „entstehen" soll: die von den Nereiden aus den Geheimnissen Samothraces herbeigeholten Kabiren bedeuten also diejenigen zur Erkenntnis gebrachten Gesetze der großen poetischen Kunstgattungen, über welche die auf ihre Höhe gebrachte Theorie des achtzehnten Jahrhunderts verfügte. Denken wir an Lessing und Herder, so wären das die Theorie der Lyrik, des Epos und des Dramas. „Drei haben wir mitgenommen," sagen die Nereiden. Weiter aber: „Der vierte wollte nicht kommen; er sagt, er sei der rechte, der für sie alle dächte." Das ist ein sehr schwer wiegendes Wort! und es liegt nahe dabei an die durchgehende specifische Unterscheidung der modernen klassischen Dichtung von der antiken zu denken, die ihre theoretische Fixierung und Definition noch nicht gefunden hat, obwohl sie durch die veränderten obwaltenden Verhältnisse, die ihre künstlerische Wiederspiegelung verlangen, mit Notwendigkeit zur Entstehung gedrängt wird. Mit einem Wort, um dem Ding einen Namen zu geben: es ist die Ideen-Dichtung gemeint, von der Goethes „Faust" selbst das eminenteste Beispiel giebt. Acceptiert man diese Deutung, so ist alles Folgende erklärt! Denn wie gesagt, diese specifisch moderne Kunstweise, wo statt der mythischen und historischen Situationen Ideenverhältnisse das Anstoß und Form Gebende sind — man denke nur an Goethe, Schiller und

Byron —, giebt auf allen drei Gebieten, der Lyrik, dem Epos, dem Drama, neuen Kunstgattungen, die noch undefiniert sind, das Leben. Da wären durch die „Vermittelung“ des vierten der Kabiren — genau nach Schellings Theorie — jene anderen „höheren“ drei. Es bliebe noch „der achte,“ „an den noch niemand dachte.“ In der That hat auf der Höhe des deutschen Klassizismus Schiller die Intuition einer ganz neuen Dichtungsgattung erfaßt und ausgesprochen, „an die noch niemand dachte“ und nach ihm auch niemand gedacht hat.

Am 30. November 1795 schrieb er dem Freunde Wilh. v. Humboldt von diesem „Ideal der Schönheit“, zu dem die ganze Energie seiner poetischen Kräfte sich spannte: „In der sentimentalischen Dichtkunst — und aus dieser heraus kann ich nicht — ist das Idyll das höchste, aber auch das schwierigste Problem. Es wird nämlich aufgegeben, ohne Beihilfe des Pathos einen hohen, ja den höchsten poetischen Effekt hervorzubringen“.. „Die Vermählung des Herkules mit der Hebe (als Fortsetzung seines Gedichts „Das Reich der Schatten“ oder „Ideal und Leben“) würde der Inhalt meiner Idylle sein. Über diesen Stoff hinaus giebt es keinen mehr für den Poeten, denn dieser darf die menschliche Natur nicht verlassen, und eben von diesem Übertritt des Menschen in den Gott würde diese Idylle handeln. Die Hauptfiguren wären zwar schon Götter, aber durch Herkules kann ich sie noch an die Menschheit anknüpfen und eine Bewegung in das Gemälde bringen. Gelänge mir dieses Unternehmen, so hoffte ich dadurch mit der sentimentalischen Poesie über die naive selbst triumphiert zu haben.“ ... „Denken Sie sich aber den Genuß, lieber Freund, in einer poetischen Darstellung alles Sterbliche

ausgelöscht, lauter Licht, lauter Freiheit, lauter Vermögen — keinen Schatten, keine Schranken, nichts von alledem mehr zu sehen. — Mir schwindelt ordentlich, wenn ich an diese Aufgabe — wenn ich an die Möglichkeit ihrer Auflösung denke. Eine Scene im Olymp darzustellen, welcher höchste aller Genüsse! Ich verzweifle nicht ganz daran, wenn mein Gemüt nur erst ganz frei und von allem Unrat der Wirklichkeit ganz rein gewaschen ist; ich nehme dann meine ganze Kraft und den ganzen ätherischen Teil meiner Natur noch auf einmal zusammen, wenn er auch bei dieser Gelegenheit rein sollte aufgebraucht werden."

Keine Frage, daß Goethe mit diesen Ideeen Schillers vertraut war; zudem aber hatte Humboldt grade im Jahre 1830 seinen Briefwechsel mit Schiller veröffentlicht! —

So lautet die Stelle des Gedichts:

Drei haben wir mitgenommen,
Der vierte wollte nicht kommen:
Er sagt, er sei der rechte,
Der für sie alle dächte.

Sirenen. Ein Gott den andern Gott
Macht wohl zu Spott.
Ehrt ihr alle Gnaden,
Fürchtet jeden Schaden!

Nereiden und Tritonen. Sind eigentlich ihrer sieben.

Sirenen. Wo sind die drei geblieben?

Nereiden und Tritonen. Wir wüßten's nicht zu sagen,
Sind im Olymp zu erfragen:
Dort wes't auch wohl der achte,
An den noch niemand dachte.
In Gnaden uns gewärtig,
Doch alle noch nicht fertig.

Es waren also die drei Hauptgattungen der naiven

Poesie gemeint, und durch die vierte die „sentimentalische" Poesie überhaupt, die sich, zum Ideal erhoben, in den drei korrespondierenden Hauptgattungen als den sentimentalischen Gegenstücken der naiven Dichtung entfaltete und zu ihrem Maximum im „heroischen Idyll." Wollte man in der Deutung noch weiter ins Detail gehen, so würde nichts im Wege stehen, in den so auffallend immer den Nereiden zugesellten Tritonen, ihren derben Begleitern, die satirischen Gegenbilder der ernsten Dichtungsgattungen zu erblicken.

Wie dem auch sei, und ob man die Deutung annimmt oder eine treffendere findet, die Idee einer fortschreitenden Entwickelung zum Höheren legte Goethe in seine die Phantasmen Schellings sinnvoll benutzende Konstruktion; und er unterläßt nicht, ihr zum Schluß einen recht seltsam geformten Ausdruck zu verleihen:

Diese Unvergleichlichen
Wollen immer weiter,
Sehnsuchtsvolle Hungerleider
Nach dem Unerreichlichen.

Die Sirenen nehmen die Verheißung des Strebens nach dem „Unerreichlichen" gläubig auf:

Wir sind gewohnt,
Wo es auch thront,
In Sonn' und Mond
Hinzubeten, es lohnt.

Damit ist die Grenze des Überganges von der positiven Erfassung des Kabiren-Symbols zur negativen, von der ernsten zur ironischen, erreicht, ja es ist schon der Anfang gemacht, sie zu überschreiten. Die „sehnsuchtsvollen Hungerleider nach dem Unerreichlichen" werden, bei aller ihrer Macht und Unentbehrlichkeit, mit den von ihnen verliehenen Kräften allein niemals zur Erreichung des Zieles

verhelfen. Die aufgeklärteste Kritik wird nie das Genie ersetzen. Man denke an Goethes Anerkennung und Ablehnung zugleich, mit der er die „nur gedachte" Poesie betrachtete. Es handelte sich in der Scene um die Charakterisierung einer hohen Stufe, welche die Poesie durch die gereinigte Erkenntnis der antiken Kunstgesetze erreichte; aber es war damit das stolze Selbstgefühl einer neuen Regel-Orthodoxie groß geworden, wodurch das heranwachsende „geniale" Geschlecht zur heftigsten Opposition sich gereizt fühlte. Goethe selbst hatte in jungen Jahren viel darunter zu leiden gehabt; Lessings Stellung zu ihm, wie umgekehrt die seine zu Lessing, war wesentlich durch jene Gegensätze bedingt — Wenn sich nun die Darstellung in der Kabiren-Scene anfangs unmerklich, dann ganz entschieden zur Ironie wendet, so spiegelt sie damit Gesinnung und Urteilsweise eben jener Übergangsepoche; zumal ist die Stellungnahme des Homunculus und Thales zu den Kabiren als subjektiv und polemisch parteiisch, im Sinne des nach Bethätigung dürstenden Produktionsdranges gegenüber den triumphierenden Verkündern der klassischen Kunstregel, aufzufassen.

Die Ironisierung also des übertriebenen Kabiren-Kultus, welche die Siege der Theorie höher einschätzt als die Erfolge der That, die Erlangung der Kabiren für größeren Ruhmes würdig hält als die Gewinnung des goldnen Vließes durch die Helden des Altertums, mischt sich in den „Allgesang" des Scenenschlusses:

Nereiden und Tritonen. Wie unser Ruhm zum höchsten prangt,
Dieses Fest anzuführen!
Sirenen. Die Helden des Altertums
Ermangeln des Ruhmes,
Wo und wie er auch prangt,

Wenn sie das goldne Vließ erlangt,
Ihr die Kabiren!

Indem sie im Chore das große Wort im „Allgesang“ wiederholen, ziehen sie vorüber und lassen die Bühne für Thales und Homunculus frei, die nun dem Proteus begegnen. Die werdende Dichtung, an die Phantasie gewiesen, was könnte sie besser charakterisieren als die souveräne Verachtung nicht nur der des Inhalts baren Regel sondern der Regel überhaupt! Und mit wahrhaft prächtigem Humor, nicht ohne auf die eigene Jugendentwickelung zurückgewandte Selbstironie, benutzt hier Goethe die Creuzersche Lehre von der „bauchigen Kruggestalt“ der Kabiren:

Homunculus. Die Ungestalten seh' ich an
Als irden-schlechte Töpfe,
Nun stoßen sich die Weisen dran
Und brechen harte Köpfe.

Und Thales, seinem Princip der organischen, unreflektierten Kunstentwickelung getreu, stimmt ihm zu; nur das Alter mache die an sich entbehrliche Theorie ehrwürdig:

Das ist es ja, was man begehrt,
Der Rost macht erst die Münze wert.

Als dritter im Bunde meldet sich, noch unsichtbar, der typische Vertreter der keinerlei Zwang duldenden Freiheit der Phantasie, Proteus:

So etwas freut mich alten Fabler!
Je wunderlicher, desto respektabler.

Und nun beginnt das reizvolle Spiel, womit Goethe in Bildern von köstlichster Originalität den Bund zwischen Homunculus und Proteus sich dramatisch vollziehen läßt. Nur die bedeutungsvollsten Züge der durchweg sinnreichen Einkleidung seien hervorgehoben! Nicht systematisch läßt die immer ihre Gestalten wechselnde Phantasie sich

herbeizwingen, die sich vielmehr hartnäckig „stockend“ jedem solchen Versuche entzieht; aber dem Leuchten des Geistes, der Wärme des Gefühls stellt sie sogleich und willig sich ein. So heißt es hier von Proteus:

Thales leise zu Homunculus.

Er ist ganz nah. Nun leuchte frisch,
Er ist neugierig wie ein Fisch;
Und wo er auch gestaltet stockt,
Durch Flammen wird er hergelockt.

Homunculus. Ergieß' ich gleich des Lichtes Menge,
Bescheiden doch, daß ich das Glas nicht sprenge.

Auch dieser Vers hat seinen tieferen Sinn: noch überwiegt in der werdenden Dichtung die vorsichtig wählende Reflexion den rücksichtslos hervorbrechenden Impuls. Der Geschmack aber „fürchtet die Kraft.“ Sinnreich wird auch die Assimilierung der aus phantastischer Laune zu „edler Gestalt“ sich umbildenden Phantasie an die Forderungen menschlichen Geistes und Empfindens angedeutet durch die Erscheinung des Proteus zuerst als Riesenschildkröte, jedoch auf des Thales Verlangen — „zeige dich auf menschlich beiden Füßen“ — sodann „edel gestaltet“.

Nicht eher nämlich soll Proteus den „so anmutig schön“ leuchtenden Homunculus, den Thales ihm noch verhüllt, erblicken: „Mit unsern Gunsten sei's, mit unserm Willen, wer schauen will, was wir verhüllen.“ Wenn nun Thales für das „leuchtende Zwerglein“, das „gern entstehn möchte,“ den Rat und die Hülfe der „proteischen“ Gestaltungskraft erbittet, so hat Goethe die Worte dazu so gewählt, daß sie fast ganz ebenso auch von dem Litterarhistoriker gebraucht werden könnten, der von den Mängeln einer gleichsam in der Retorte der Kritik — aber einer von hellem Geist und lebendigem Gefühl getragenen Kritik! — entstandenen Dichtung redet und von dem Mittel ihnen abzuhelfen:

Er ist, wie ich von ihm vernommen,
Gar wundersam nur halb zur Welt gekommen.
Ihm fehlt es nicht an geistigen Eigenschaften,
Doch gar zu sehr am greiflich Tüchtighaften.
Bis jetzt giebt ihm das Glas allein Gewicht,
Doch wär' er gern zunächst verkörperlicht.

Die folgenden humoristisch-ironischen Anspielungen von dem „hermaphroditischen" „Jungfernsohn" zielen immer auf denselben Punkt: die wunderliche theoretische Präexistenz dieser Poesie vor ihrer wirklichen — „Eh du sein solltest, bist du schon!" — und ihre doppelte Natur, einerseits anregend, befruchtend, zu wirken, andrerseits erst von außen her zur Produktivität gesteigert zu werden: „Da muß es desto eher glücken, so wie er anlangt, wird sich's schicken."

Hier sind nun die dem Element des Wassers entnommenen Bilder recht an ihrer Stelle, und das Princip des Neptunismus kommt zu seinem vollen Triumph. Genugsam hat der Dichter seine Winke und Hindeutungen, wie er verstanden sein will, allenthalben ausgestreut; wenn er nun das uns vertraut gewordene Bild zu allen Sinnen dringen läßt, so wäre es barbarisch dessen Schmelz und Duft zu analysieren.

Proteus. Doch gilt es hier nicht viel Besinnen,
Im weiten Meere mußt du anbeginnen!
Da fängt man erst im Kleinen an
Und freut sich, Kleinste zu verschlingen,
Man wächst so nach und nach heran
Und bildet sich zu höherem Vollbringen.
Homunculus. Hier webt gar eine weiche Luft,
Es grunelt[1] so, und mir behagt der Duft!

---

1 Das Wort, das Goethe mehrfach in den Liedern des west-östlichen Divan gebraucht, bezeichnet das so wunderbar die Seele bewegende Ausduften des sprossenden ersten Laubes bei leise tröpfelndem Frühlingsregen.

Proteus. Das glaub' ich, allerliebster Junge!
Und weiterhin wird's viel behaglicher,
Auf dieser schmalen Strandeszunge
Der Dunstkreis noch unsäglicher;
Da vorne sehen wir den Zug,
Der eben herschwebt, nah genug.
Kommt mit dahin!

Thales. Ich gehe mit.

Homunculus. Dreifach merkwürd'ger Geisterschritt!

Zu dem „Meeresfeste" der klassischen Walpurgisnacht, wo alle Reize, alle Formengewalt, alle Grazie, alle höchste Schönheit der Antike auf den mondbeglänzten Wellen der Felsenbuchten des ägäischen Meeres sich zum Reigen verschlingen, geleiten die uralte Tradition der heimischen Poesie und die gestaltungsmächtige Phantasie die aus dem wiedergeborenen Verständnis des Altertums hervorgegangene, ihrer Vollendung entgegenstrebende deutsche Dichtung!

Fast scheut sich die Deutung wie vor einer Entweihung, wenn sie an die hinreißende Schönheit der Scene des „Meeresfestes" herantreten soll, die das Wunderwerk der klassischen Walpurgisnacht krönt. Die äußerste Kürze war auch hier für den Dichter geboten; aber durchdringt man sich mit der ungeheuren Kraft seiner Bilder, so fühlt man sich zu einer Höhe emporgetragen, an die nichts heranreicht, was je gesagt und gesungen wurde.

Schon lange muß den Denkenden die Frage beschäftigt haben, welche Stelle denn Goethe in dem Bilde von der Schönheitsherrlichkeit der Antike der bildenden Kunst angewiesen? Was kann konsequenter sein, als daß Homunculus, von Proteus geführt, zuerst auf ihre Gestaltenfülle trifft! Daß das Symbol für sie unter den Meeresgottheiten gesucht werden mußte, verstand sich von selbst.

Vielleicht wurde Goethe durch Lobecks „Aglaophamus" auf die Telchinen aufmerksam und unterrichtete sich weiter über sie bei Meursius. Riemer berichtet uns, daß in einem Buche dieses ältern Philologen, das Goethe auf der Weimarer Bibliothek benutzte, noch ein Zeichen von ihm sich an der Stelle fand, die von den Psyllen und Marsen handelt. Folgende Attribute machten sie ihm für seinen Zweck brauchbar: sie sind zu Rhodus verehrte Seegötter, kunstreich als Schmiede; dem Neptunus, den sie auferzogen, „haben sie den Dreizack geschmiedet, womit er die regesten Wellen begütet." Sie haben dann mit ihrer Kunst als Erzbildner die Kolossalstatue des Helios zu Rhodus geschaffen und wurden so die Begründer seines Kultus auf der „seligen" Rhodus — „dort steigt ihm ein ewiger Päan hervor" —, und die Sirenen preisen sie als die „dem Helios Geweihten." Das sind die Elemente, die Goethe zum großartigsten Bilde verbindet.

Der Chor der „Telchinen von Rhodus", die auf Hippokampen und Meerdrachen, Neptunens Dreizack handhabend, vorüberziehn, eröffnet die Scene. Die wenigen Zeilen des Chorgesanges geben ein schwer zu bewältigendes Rätsel auf, das aber grade durch den am meisten befremdenden Schluß den Weg zu seiner Lösung zeigt:

Chor. Wir haben den Dreizack Neptunen geschmiedet,
Womit er die regesten Wellen begütet.
Entfaltet der Donnrer die Wolken, die vollen,
Entgegnet Neptunus dem greulichen Rollen:
Und wie auch von oben es zackig erblitzt,
Wird Woge nach Woge von unten gespritzt:
Und was auch dazwischen in Aengsten gerungen,
Wird, lange geschleudert, vom Tiefsten verschlungen,
Weshalb er uns heute den Scepter gereicht, —
Nun schweben wir festlich, beruhigt und leicht.

In der Festesnacht, die alle Zauber hellenischer Schönheit vereinigt, ist ihnen der Dreizack vertraut, der die sturmempörten Wogen befriedet, den sie dazu mit ihrer Kunst geschmiedet. In zwei großen und einfachen Bildern offenbart somit Goethes Meisterschaft das vor allem charakteristische Wesen der griechischen Plastik: das Bild der von Zeus' Donner und Blitz und von Neptunus' Wogensturm zum Verschlingen alles zwischen ihnen in Ängsten ringenden Lebens aufgeregten Elemente stellt die wildbewegten Leidenschaften und das sie darniederreißende Schicksal dar; das Bild der besänftigten Meeresfläche, auf der die göttlichen Schmiede des Dreizacks „festlich, beruhigt und leicht“ dahinschweben, kennzeichnet die erhabene und heitre Ruhe, in welcher die hellenische Plastik die ungeheuren Mächte und den gewaltigen tiefen Ernst der antiken Schicksalsauffassung wiederspiegelt. Das wird im Folgenden noch klarer. Denn als des „Helios“, des strahlenden Lichtgottes, Geweihte werden die Telchinen von den Sirenen begrüßt, „heitern Tags Gebenedeite“, und an Luna, die göttliche Schwester des Helios, richten sie den Preis des Gottes, einen Preis des Lichtes und der hellen Klarheit der Gestalt. Als ein „ewiger Päan“ steigt zu seinen Ehren die „selige Rhodus“ mit ihrem Bilderschmuck hervor:

> Kein Nebel umschwebt uns, und schleicht er sich ein,
> Ein Strahl und ein Lüftchen, die Insel ist rein!
> Da schaut sich der Hohe in hundert Gebilden,
> Als Jüngling, als Riesen, den großen, den milden.
> Wir ersten, wir waren's, die Göttergewalt
> Aufstellten in würdiger Menschengestalt.

Aber jene strahlende, schimmernde Pracht ist vergangen wie das historische Leben und alles an die Materie Gebundene. Ewig jung ist nur die Phantasie, die in immer

neuer Gestaltung, der „Welle“ gleich, immer wieder neues Leben erschafft. Dorthin „ins ewige Gewässer“ seinen Schützling zu tragen, wandelt sich Proteus zum Delphin:

> Laß du sie singen, laß sie prahlen!
> Der Sonne heiligen Lebestrahlen
> Sind todte Werke nur ein Spaß.
> Das bildet, schmelzend, unverdrossen;
> Und haben sie's in Erz gegossen,
> Dann denken sie, es wäre was.
> Was ist's zuletzt mit diesen Stolzen?
> Die Götterbilder standen groß, –
> Zerstörte sie ein Erdenstoß:
> Längst sind sie wieder eingeschmolzen.
>
> Das Erdetreiben, wie's auch sei,
> Ist immer doch nur Plackerei:
> Dem Leben frommt die Welle besser;
> Dich trägt ins ewige Gewässer
> Proteus Delphin.

In ein einziges Wort drängt nun Goethe die gesamte Handlung der Scene zusammen: Proteus, die Bitte des Homunculus erfüllend, „vermählt ihn dem Ocean“. Das durch die Reflexion und das Studium erzeugte, mächtig konzentrierte Erkennen und Schaffen fließt ein in den Ocean lebendig und grenzenlos sich entwickelnder neuer Bildkraft, um dessen Buchten die Phantasie alle Zaubermacht hellenischer Grazie und Schönheit versammelt. Und wie deutlich und treffend giebt Thales den Kommentar zu dem großen Wort! „Gieb nach dem löblichen Verlangen, von vorn die Schöpfung anzufangen!“ Was anders geschah denn in den beglückten Tagen des „Entstehens“ unsrer klassischen Litteratur? Ein Neubeginnen auf neuer Grundlage mit neuen Kräften, wo „es zum schönsten glücken sollte“! Und weiter: „Zu raschem Wirken sei bereit! Da regst du dich nach ewigen Normen,

durch tausend, abertausend Formen, und bis zum Menschen hast du Zeit.“ Nichts fehlt zur Charakteristik der litterarischen Epoche und ihrer Entfaltung von Stufe zu Stufe: der Ungestüm des ersten stürmischen Schaffens, die Gewöhnung dann zu der läuternden Unterordnung unter die ewigen Kunstgesetze, der unerschöpfliche Reichtum der durch solche Verbindung neu erzeugten Kunstformen, ihr Inhalt, das ganze unermeßliche Gebiet der Natur und des Lebens — bis zu dem Höchsten: der Wiederspiegelung des vollentwickelten modernen Menschen, des „reifsten Sohnes der Zeit!“

Und was giebt es nicht zu denken, wenn gegen diese letzte große Perspektive Proteus doch sogleich den humoristisch-zweifelnden Einspruch erhebt: die an der sinnlichen Gegenwart des Objektes sich freuende, auf sie sich einschränkende Phantasie gegen das transcendente Übergreifen der Poesie in die geistige Welt! „Nur strebe nicht nach höhern Orden, denn bist du erst ein Mensch geworden, dann ist es völlig aus mit dir.“ Es ist zugleich der Protest gegen jede Ausdehnung der Poesie auf die praktischen Tendenzen des denkenden und handelnden „Menschen.“ Thales, nach seiner uralten Erfahrung, der solche Verwendung der Poesie oft gesehen und freudig gut geheißen hat, giebt seine Meinung doch nicht auf:

> Nachdem es kommt: 's ist auch wohl fein,
> Ein wackrer Mann zu seiner Zeit zu sein.

Proteus zu Thales.

> So einer wohl von deinem Schlag!
> Das hält noch eine Weile nach;
> Denn unter bleichen Geisterscharen
> Seh' ich dich schon seit vielen hundert Jahren.

Recht behält wohl Proteus, daß jene höchste Kraft

unsterblicher, ewiger Jugend nur der rein darstellenden Poesie eignet. Zu ihrer Verherrlichung wendet sich das Gedicht. Im zartesten, köstlichsten Bilde schildert es die Zaubermacht der Poesie, die Liebe, die Liebe im universalen, Goetheschen Sinne: die Liebe zur Natur, zu den Menschen, der Gottheit, zu allem was lebt und ist, mit der die Griechen eine jede Erscheinung des Naturwaltens als die freundliche Äußerung beseelter himmlischer Mächte betrachteten. Das Phänomen des Mondhofes deuten die Sirenen als den „Wunderflug" von Paphos gesendeter Taubenscharen: ein Bild der vom Gefühl durchdrungenen Phantasie:

Auf den Uferfelsen haben die Sirenen sich niedergelassen, um dem sich vorbereitenden Feste zuzuschauen; von dorther ertönt ihr einleitender Gesang:

Welch ein Ring von Wölkchen ründet
Um den Mond so reichen Kreis?
Tauben sind es, liebentzündet,
Fittige, wie Licht so weiß.
Paphos hat sie hergesendet,
Ihre brünstige Vogelschar:
Unser Fest, es ist vollendet,
Heitre Wonne voll und klar!

Nereus, der Weise, Erfahrene, spricht die Deutung unmittelbar zu Thales aus, die man als ein Motto der Deutung der ganzen Bilderpracht dieser Dichtung voranstellen möchte:

Nennte wohl ein nächtiger Wandrer
Diesen Mondhof Lufterscheinung:
Doch wir Geister sind ganz anderer
Und der einzig richtigen Meinung:
Tauben sind es, die begleiten
Meiner Tochter Muschelfahrt,
Wunderflugs besondrer Art,
Angelernt vor alten Zeiten.

Und ihm stimmt nun auch Thales zu, der die Unersetzlichkeit uralt geheiligter heimischer Symbole kennt und auch ihre Bedeutung für die Poesie zu schätzen weiß, als der sinnlich-lebendigen Bewahrer ethisch-psychischer Erkenntnis:

> Auch ich halte das fürs Beste,
> Was dem wackern Mann gefällt,
> Wenn im stillen, warmen Neste
> Sich ein Heiliges lebend hält.

Das Lied der Sirenen von der Taubenschar des Mondhofes hat das Herannahen des Zuges der Nereiden und Doriden angekündigt; ihn eröffnen auf Meerstieren, Meerkälbern und -Widdern die Psyllen und Marsen.

In Betreff dieser Symbole ist Goethe mit der Überlieferung des Altertums sehr frei verfahren; eine flüchtige Beziehung zum Element des Wassers wäre nur allenfalls für die Psyllen nachzuweisen.[1]) Sonst wird von diesen berichtet, daß sie ein libysches, von den Marsen, daß sie ein italisches Volk von Schlangenbeschwörern seien. Dieser ihnen gemeinsame Zug, wie sie denn auch zusammen von Plinius als solche erwähnt werden, war für Goethe also die Veranlassung, sie als Symbole zu verwenden, und in jenem gemeinsamen Attribut muß demgemäß auch die Begründung ihrer Wahl gefunden werden. Alles übrige, womit Goethe sie ausstattet, hat er frei erfunden: so ihren Wohnsitz in den Höhlengrüften Cyperns, die Bewahrung von Aphroditens Wagen durch sie, sowie ihr damit begründetes Auftreten im Geleite der Doriden und Galateas.

---

1) Herodot erwähnt im VI. Buch c. 173 eine libysche Sage von dem Volke der Psyllen, daß sie gegen den Südwind gewaffnet zu Felde zogen, weil durch ihn ihr Land entwässert war, und daß sie dabei zu Grunde gingen.

Nun weiß man, daß die Schlangen für rhythmische Melodie sehr empfänglich sind,[1] und daß die Schlangenbeschwörer sich ihrer als Mittel bedienen, um sie zu zähmen und abzurichten. Hier liegt das tertium comparationis. Es dient trefflich dazu, die Deutung zu bestätigen, die abgesehen von allen philologischen Notizen, sich aus dem Gesang der Psyllen und Marsen von selbst ergiebt, doppelt überzeugend, wenn man den Zusammenhang übersieht, in den Goethe die herrlichen Verse gestellt hat.

Mit einem Wort: die „Psyllen und Marsen“

---

1 Ausführlich erzählen Lucans „Pharsalia“ IX. V. 891 ff. von den Psyllen. Sehr wahrscheinlich ist es, daß Goethe von hier aus zu weiteren Nachforschungen über dieselben angeregt wurde, wobei er denn sogleich auf die im wesentlichen übereinstimmende Erwähnung der Psyllen bei Plinius Hist. natur. VII, 14 geraten mußte. Bei Lucan folgen die Psyllen dem flüchtenden, nach Afrika verschlagenen Römerheere und bringen ihm Heilung sowohl von dem Bisse giftiger Schlangen als von dem Gifte pestartiger Seuchen. — Was nun vor allem interessiert, ist der Umstand, daß Lucan ganz besonders stark betont, wie das Mittel, dessen sich die Psyllen zur Beschwörung der Schlangen bedienen, Gesänge, Lieder, ununterbrochen gemurmelte Worte sind. Dieser Umstand war es, der Goethes Aufmerksamkeit fesselte, und von dem ausgehend er sie zum Symbol für seine Intention formte. — So heißt es V. 893 von den Psyllen: par lingua potentibus herbis: und gleich weiter: Ipse cruor tutus nullumque admittere virus Vel cantu cessante potens. — Weiter V. 913 wo der Psyllus populus das römische Lager anlegt: Primum. quas valli spatium comprendit arenas Expurgat cantu verbisque fugantibus anguis. — V. 927 bei der Heilung der Wunden: Plurima tunc volvit spumanti carmina lingua Murmure continuo. nec dat suspiria cursus Volneris aut minimum patiuntur fata tacere. — Also als Symbole der Zauberkraft der Rede und des Gesanges adoptierte Goethe die Psyllen und fügte ihnen nach Plinius ebenso die Marsen hinzu.

vertreten das harmonisch rhythmische Element, wie es in den kunstreichen Formen der griechischen Poesie zu den anmutigsten und mächtigsten Zauberwirkungen sich ausgebildet hat.[1] Die unzerstörbare Gewalt dieser an sich unscheinbaren Hinterlassenschaft der Antike hat, im Gegensatz auch zu ihren plastischen Gebilden, alle Katastrophen der Natur und der Geschichte überdauert, auch die wechselnden Kulturen der in ihrer Herrschaft sich ablösenden Völker; immer hat der Reiz und die Anmut der harmonisch-rhythmischen Form sich kräftig erwiesen, auch die entsprechende Schönheit des Inhalts wieder „heranzubringen," gewissermaßen durch ihre Affinität herbeizuziehen. Sollten nicht, so verstanden, die Verse allen ihren reichen Inhalt willig hergeben?

In Cyperns rauhen Höhle Grüften,
Vom Meergott nicht verschüttet,
Vom Seismos nicht zerrüttet,
Umweht von ewigen Lüften.

---

1 Es sei vergönnt, hierzu eine schöne Stelle aus K. Lehrs, „Populäre Aufsätze aus dem Altertum" anzuführen vgl. S. 50: „Schon als zartes Kind bildete die griechische Sprache alle ihre Formen zu der Gewandtheit aus, mit welcher sie dann mit gefälliger Leichtigkeit ihre gesetzmäßigen Tänze ausführen konnte: wie der griechische Jüngling wurde sie früh — und gleichmäßig zur Gymnastik und Musik herangebildet. Unsere Sprache ward teils, da sie am bildsamsten war, zur Poesie nur wenig oder nicht vielseitig verwandt, teils völlig in ihrer Bildung vernachlässigt, und sodann schlesische und norddeutsche Dichter, welche die Sprache ernstlich zu bessern sich bestrebten, sie waren wohlmeinend und gelehrt, nur was der Sprache allein üppiges Gedeihen verleiht, die Dichtkunst, gelang ihnen am wenigsten. So mußte selbst unter wohlgemeinten Bemühungen die Sprache verkümmern, bis sie völlig unter Gottschedischen Gesundheitsregeln ermattete. Was sie, nach langer Erstarrung wieder zur Morgensonne der Poesie erwacht, dennoch unter tüchtigen Meistern geleistet, hat uns und selbst dem Auslande zur Verwunderung gereicht."

Und, wie in den ältesten Tagen,
In still-bewußtem Behagen
Bewahren wir Cypriens Wagen
Und führen bei'm Säuseln der Nächte
Durch liebliches Wellengeflechte,
Unsichtbar dem neuen Geschlechte,
Die lieblichste Tochter heran.
Wir leise Geschäftigen scheuen
Weder Adler noch geflügelten Leuen,
Weder Kreuz noch Mond,
Wie es oben wohnt und thront,
Sich wechselnd wegt und regt,
Sich vertreibt und todtschlägt,
Saaten und Städte niederlegt.
Wir, so fortan,
Bringen die lieblichste Herrin heran.

Der Sang der Sirenen schildert nun die herangekommenen Scharen der Nereiden und Doriden, jene dem Vater gleichend, „derbe Frauen, gefällig wild," eine Vorstufe vom Naturgesang zum Kunstgesange bezeichnend, diese, der Mutter nachgeartet,[1]) die vollendete Anmut der Poesie, in ihrem Gipfel durch Galatea vorgestellt. — Es ist nur eine Umschreibung der oft von Goethe wiederholten Formel für das Wesen der Poesie, daß sie das ewige Allgemeine, Göttliche in dem Einzelnen, Menschlichen darzustellen habe, wenn er hier die Doriden charakterisiert:

1) Die Stelle:

Naht euch, rüstige Nereiden,
Derbe Fraun, gefällig wild,
Bringet, zärtliche Doriden,
Galateen, der Mutter Bild:

ist von beiden streitenden Parteien falsch gefaßt. „Galateen" ist Accusativ, „der Mutter Bild" aber nicht Accusativ, sondern Nominativ und Apposition zu „Doriden". Sie werden durch ihre Aehnlichkeit mit Doris, ihrer Mutter, von den „Nereiden", die nach dem Vater benannt sind, differenziert.

Ernst, den Göttern gleich zu schauen
Würdiger Unsterblichkeit,
Doch wie holde Menschenfrauen
Lockender Anmuthigkeit.

Die sich einschiebende Episode führt halb ernst, halb mit wehmütigem und zugleich doch neckendem Humor ein sich natürlich und gefällig anschließendes Motiv aus. Die an Nereus vorüberziehenden Doriden erbitten von ihm für ihre Gatten, Jünglinge, die sie aus der Brandung gerettet und „mit heißen Küssen zum Licht" erweckt haben, die Unsterblichkeit. Es kann kein Zweifel sein, daß mit den Jünglingen, die sie, wie Nereus neckend bemerkt, „barmherzig zugleich und zum eigenen Ergetzen" durch ihre Liebe zum Leben erwärmt haben, die Dichter gemeint sind. So einleuchtend wahr, so gutmütig spottend und so anmutig eingekleidet ist die Antwort des Nereus, daß sie durch keinen angehängten Kommentar beschwert sei:

Mögt euch des schönen Fanges freuen,
Den Jüngling bildet euch als Mann:
Allein ich könnte nicht verleihen,
Was Zeus allein gewähren kann.
Die Welle, die euch wogt und schaukelt,
Läßt auch der Liebe nicht Bestand,
Und hat die Neigung ausgegaukelt,
So setzt gemächlich sie an's Land.

Schmerzlich trauernd fügen die Doriden sich in den Verzicht auf das ewige Glück, das „die Götter nicht leiden wollen"; inzwischen sind die „wackern Schifferknaben" auch mit dem zeitweise genossenen zufrieden.

Galatea naht sich dem sonst so strengen, ihr so liebreichen Vater:

Du bist es, mein Liebchen!
Galatee: O, Vater! das Glück!
Delphine, verweilet! Mich fesselt der Blick.

Nereus: Vorüber schon, sie ziehen vorüber
In kreisenden Schwunges Bewegung:
Was kümmert sie die innre herzliche Regung!
Ach! nähmen sie mich mit hinüber!
Doch ein einziger Blick ergetzt,
Daß er das ganze Jahr ersetzt.

So möchte die deutende Umschreibung lauten: O, wäre doch das anmutige Schöne der Wahrheit, der es entstammt, für immer gesellt! was doch nie geschehen kann. Getrennt von ihr zieht es die eigenen Bahnen. Doch wenn sie in seltener Gunst der Zeiten zusammentreffen, dann ist die weithin nachwirkende Erinnerung daran vom höchsten Wert für Beide!

Wer ist entzückter von solchem durch den natürlich-notwendigen, innersten Zusammenhang der Dinge herbeigeführten, hochfestlich freudigen Verein als Thales:

Heil! Heil aufs neue!
Wie ich mich blühend freue,
Vom Schönen, Wahren durchdrungen . . . .

Ein willkommener Anlaß für ihn, sein Prinzip aufs neue auszuführen: „Alles ist aus dem Wasser entsprungen!!“ Der Ocean, ein Bild des ewig sich frisch erneuernden Lebens! Wenn er nicht Wolken sendete, nicht reiche Bäche spendete, was wären Gebirge, was Ebnen und Welt? „Du bist's, der das frischeste Leben erhält.“ Und der Chor „der sämtlichen Kreise“ wiederholt:

Du bist's dem das frischeste Leben entquellt.

Schon entfernen sich die unzähligen Scharen; aber immer noch glänzt wie ein Stern Galateas Muschelwagen durch die Menge.

Geliebtes leuchtet durch's Gedränge,
Auch noch so fern
Schimmert's hell und klar,
Immer nah und wahr.

Die Handlung vollendet sich! Aber nicht findet Homunculus seine Entstehung, indem er nach dem ihm innewohnenden Princip für sich selbst sich zur Großgestalt auswächst, sondern indem das in ihm gesammelte feurige Streben und Sehnen, durch die liebeerweckende Schönheit zur Flamme entfacht, sich entzündend in die gesamte poetische Entwickelung verbreitet. Selbst überrascht ruft Proteus aus: „in dieser Lebensfeuchte erglänzt erst deine Leuchte mit herrlichem Getön —“; die bergende, hemmende Phiole zerschellt an dem Muschelthrone und ergießt ihre Flamme: „Was flammt um die Muschel, um Galatee's Füße? Bald lodert es mächtig, bald lieblich, bald süße, als wär' es von Pulsen der Liebe gerührt“ , und Thales, der ruhig Beobachtende, beschreibt im Tiefsten ergriffen das Ereignis:

> Homunculus ist es, von Proteus verführt . . .
> Es sind die Symptome des herrischen Sehnens,
> Mir ahnet das Achzen beängsteten Dröhnens;
> Er wird sich zerschellen am glänzenden Thron;
> Jetzt flammt es, nun blitzt es, ergießet sich schon.

Das Meer ringsum ist leuchtend geworden. Unter dem Meeresleuchten der funkelnd an einander zerschellenden Wellen erglühen die Körper auf nächtlicher Bahn, und die Sirenen singen:

> Und ringsum ist alles vom Feuer umronnen:
> So herrsche denn Eros, der alles begonnen!

„Welch neues Geheimnis will unsern Augen sich offenbaren?“ hat Nereus bei dem Anblicke des Wunders gerufen. Der gleiche Ausruf des aller Erfahrung kundigen Seher-Greises hätte sich geschickt für die wunderbare „Entstehung“ der neuen deutschen Poesie zu Ende der sechziger und zu Anfang der siebziger Jahre, die doch zu allermeist in und durch Goethe sich vollzog. Die deutsche Anakreontik hatte

vor den Tagen des jungen Goethe schon recht zierliche Gestalt angenommen — man denke an Georg Jacobi — ein mitunter gar anmutig in der Retorte sich bewegendes Knäblein —; die schwungvolle Ode hatte in ernstem, starkem Streben zum Höchsten lebendige Kraft gewonnen, immer doch noch durch die Umhüllung schulmäßiger Tradition, durch das trennende Medium reflektierter Empfindung geschieden von der unmittelbaren Berührung mit der wirklichen Welt, von dem Einfließen in den vollen, breiten Strom der vom Geist und Herzen bewegten Erlebnisse. Da sprengt Goethes jugendlicher Genius die Hülle, die auch ihn noch eine zeitlang beengte, die aber durch ihn schon herrlicher zu leuchten und zu tönen begann. Es sind die Symptome des herrischen Sehnens, die nun überwältigend hervorbrechen; und wohl paßt das Bild von dem Ächzen beängsteten Dröhnens, wenn, wie im „Werther“, der Naturlaut leidenschaftlichsten Empfindens von dem Zauber der Schönheit durchglüht die Geister bis zum Taumel überwältigt und dahinreißt. „Und ringsum ist alles vom Feuer umronnen!“ Eros, der „Unbesiegliche“, hat seiner und der göttlichen Mutter Herrschaft ein neues Schönheitsreich gewonnen. Schon einmal hatte der Dichter in demselben Bilde ihn verherrlicht:

Du erstaunest und zeigst mir das Meer: es scheinet zu brennen.
Wie bewegt sich die Flut flammend ums nächtliche Schiff!
Mich verwundert es nicht: das Meer gebar Aphroditen,
Und entsprang nicht aus ihr uns eine Flamme, der Sohn?

Jetzt schweigt der „Streit der Philosophen“; Anaxagoras und Thales, Feuer und Wasser, die milden Lüfte, in denen die Sirenen auf den Pappelzweigen sich wiegen, die geheimnisreichen Felsgrotten der Telchinen, alle Elemente haben zusammengewirkt, das Wunder zu vollbringen.

Heil dem Meere! Heil den Wogen!
Von dem heiligen Feuer umzogen:
Heil dem Wasser! Heil dem Feuer!
Heil dem seltnen Abenteuer!

All Alle! Heil den mildgewogenen Lüften!
Heil geheimnißreichen Grüften!
Hochgefeiert seid allhier,
Element' ihr alle vier!

X.

Dritter Akt.

„Helena.“

Akt III. V. 1—868.

Ein Erglühen und Überfließen der Seelen, eine alles mit sich fortreißende Erhöhung der Geister kündet das große Ereignis der klassischen Epoche an. Die Frage nach der Bedeutung des Klassicismus für unsre deutsche Kultur und die Antwort darauf ist es, die den Aufbau der „Helena“-Dichtung von Anfang bis zum Ende bestimmt. Ganz anders aber wie in der klassischen Walpurgisnacht hat Goethe für diese Absicht eine einzige zusammenhängende Handlung erfunden, die durch das Schicksal der dargestellten Hauptpersonen ein einheitliches dramatisches Interesse erweckt. Es war die denkbar schwierigste Aufgabe, den geistigen Gehalt mit der dramatischen Aktion so zu verbinden, daß in gleichem Schritte, wie diese unser Empfinden immer stärker ergreift, jener immer unwiderstehlicher sich unsrer Seele bemächtigt. — Der romanischen Renaissance in allen ihren Phasen war es nicht beschieden gewesen, die antike Schönheit in ihrer Wahrheit und Reinheit wieder ins Leben zu rufen; der germanischen Kraft und Gesundheit des Empfindens, das von Anbeginn ihr zugewandt war, gelingt endlich das Werk. Das feurige Sehnen des Genius ruft die Erscheinung herbei, wonach

Jahrhunderte lang die Nachahmung vergebens getrachtet der Scharfsinn der Kritik vergebens ausgespäht hat.

Wieder mußte die dramatische Darstellung eines solchen Problems in ihrer Gesamtanlage wie in allen von ihr verwendeten Mitteln durchaus symbolisch sein; und wenn Goethe jene abstruse äußerliche Deutelei, die sich an das Einzelne heftet, ohne den tiefen Sinn des Ganzen zu erfassen, ironisch abwies, so stimmte er um so mehr denen zu, die an das Vorhandensein solch einheitlich zusammenhängenden Sinnes glaubten:[1])

> Es denken andere, dies sei nicht so grad
> Und gröblich zu verstehen, dahinter stecke was,
> Man wittert wohl Mysterien, vielleicht wohl gar
> Mystifikationen, indisches und auch
> Ägyptisches, und wer das recht zusammenkneipt,
> Zusammenbraut, etymologisch hin und her
> Sich zu bewegen Lust hat, ist der rechte Mann.
> Wir sagens auch und unseres tiefen Sinnes wird
> Der neueren Symbolik treuer Schüler sein.

Sein eigener Interpret zu sein war freilich Goethe niemals gesonnen, wie er es in dem bekannten Gespräch mit Luden über seinen Faust schärfstens ausgedrückt hat: „Mit diesem Aufschlußgeben wäre die ganze Herrlichkeit des Dichters dahin. Der Dichter soll doch nicht sein eigener Erklärer sein und seine Dichtung in alltägliche Prosa fein zerlegen; damit würde er aufhören Dichter zu sein. Der Dichter stellt seine Schöpfung in die Welt hinaus; es ist die Sache des Lesers, des Ästhetikers, des Kritikers zu untersuchen, was er mit seiner Schöpfung gewollt hat"[2]).

1) Vgl. das Paralipomenon 176 (W. W. I. 15,2. S. 234), das eine parabasenartige Anrede des Mephistopheles an das Parterre enthält.

2) Vgl. Frhr. v. Biedermann: „Goethes Gespräche" Bd. II. S. 61. (19. August 1806).

Es ist von hohem Interesse in den hinterlassenen Papieren Goethes zu sehen, wie er ursprünglich sich den Plan der Helena-Dichtung gedacht hatte. In dem für die Selbstbiographie vorbereiteten Bericht von 1824 findet sich am Schlusse die Skizze des ältesten Entwurfs. In ihren überaus starken Abweichungen von der nur um zwei Jahre späteren Ausführung — nur die äußersten Grenzlinien sind stehen geblieben — bietet sie dem Verständnis große Schwierigkeiten. Um so anziehender und wichtiger ist es, in der völlig differenten Gestaltung die doch im wesentlichen sich gleich bleibenden Motive der Intention des Dichters aufzusuchen. Eins aber muß dabei vor allem ins Auge gefaßt werden, daß für diesen ursprünglichen Plan die Idee der klassischen Walpurgisnacht noch nicht existierte, deren Erfindung erst rückwirkend durch die vollendete Helena-Dichtung notwendig gemacht wurde. Während diese als das Resultat einer weit sich ausdehnenden Entwickelung erscheint, ist in dem Urentwurf die vorausgehende Vorbereitung mit einbegriffen; es muß daher dort alles in ganz andern Dimensionen, summarischer, nur in größesten Zügen angedeutet, sich darstellen: eine Schau aus der Vogelperspektive kulturhistorischer Betrachtung!

Der Bericht setzt ein nach der Katastrophe bei der vom Kaiser befohlenen Helena-Citation: „Faust hat sich in Helena verliebt und verlangt nun, daß der Tausendkünstler sie herbeischaffen und ihm in die Arme liefern solle." Es handelt sich also um die Vergeistigung des alten Helena-Motivs des Faustbuchs zum Renaissance-Motiv. „Es finden sich Schwierigkeiten. Helena gehört dem Orkus an und kann durch Zauberkünste wohl herausgelockt, aber nicht festgehalten werden." Verständlich genug: die Wiedergeburt der Antike ist kein äußerlich — etwa durch Gelehrsamkeit

— zu bewerkstelligender Vorgang, sondern ein tief innerlicher Aneignungsprozeß. „Faust steht nicht ab, Mephistopheles unternimmt's;" was doch wohl heißen soll, daß eben die Beihilfe der äußerlichen Veranstaltungen nicht entbehrt werden kann. „Unendliche Sehnsucht Fausts nach der einmal erkannten höchsten Schönheit": das Hauptmotiv, das den Urentwurf wie die endliche Ausgestaltung durchaus beherrscht. Hier beginnt nun aber eine später zum allergrößten Teile ganz fallen gelassene Erdichtung.

„Ein altes Schloß, dessen Besitzer in Palästina Krieg führt, der Castellan aber ein Zauberer ist, soll der Wohnsitz des neuen Paris werden. Helena erscheint: durch einen magischen Ring ist ihr die Körperlichkeit wiedergegeben."

Es sei hier gestattet, der Kürze wegen das induktive Erklärungsverfahren aufzugeben und die Deutung kurzer Hand dem Texte hinzuzufügen. Das alte Schloß ist die deutsche Nationalpoesie, die den Charakter der mittelalterlichen Romantik trägt, wie sie durch den christlichen Glaubenskampf und die den heimischen Wundermythus hütende Phantasie bestimmt wurde: der Besitzer in Palästina, der Castellan ein Zauberer. In ihrem Bereich soll die Antike aufgenommen werden: sie soll der „Wohnsitz des neuen Paris" werden. Das Mittel dazu ist vor der Hand noch ein völlig äußerliches Symbol: ein magischer Ring! Merkwürdig es zu sagen! an diese scheinbar so kleine, leergelassene Stelle trat später nichts Geringeres als die ganze großartige Komposition der klassischen Walpurgisnacht.

„Sie glaubt soeben von Troja zu kommen und in Sparta einzutreffen." Dies Motiv bleibt unverändert; dagegen ist das Folgende völlig ausgetilgt, denn es gründet

sich sehr einseitig auf den Gegensatz der Antike zur modernen Anschauungsweise — der später in schärfster negativer Erfassung ganz der Repräsentation durch Mephistopheles zugeteilt wurde —; andrerseits stützt es sich unklar, irreleitend, sogar herabwürdigend auf die traditionelle Männerliebe der Helena, die sie halb widerwillig Fausts Liebe annehmen läßt, statt daß ihre höchste Schönheit seinem heißen Werben in der ungeahnten Verschmelzung innerlichster Wahlverwandtschaft sich ergiebt. „Sie findet alles einsam, sehnt sich nach Gesellschaft, besonders nach männlicher, die sie ihr lebelang nicht entbehren können. Faust tritt auf und steht als deutscher Ritter sehr wunderbar gegen die antike Heldengestalt. Sie findet ihn abscheulich, allein da er zu schmeicheln weiß, so findet sie sich nach und nach in ihn, und er wird der Nachfolger so mancher Heroen und Halbgötter."

Hier sprießt der Keim der Euphorion-Episode auf, der dann auch für die Dichtung in seinen wesentlichen Zügen konserviert und zum Herrlichsten entwickelt wurde. „Ein Sohn entspringt aus dieser Verbindung, der, sobald er auf die Welt kommt, tanzt, singt und mit Fechterstreichen die Luft teilt." Die Verbindung der heimischen Poesie mit der Antike und ihre innigste Durchdringung ist hier mit einem einzigen Worte bezeichnet: der organischen Darstellung ihrer historischen Vollziehung wurde später ein großer Teil der klassischen Walpurgisnacht und die ganze erste Hälfte der „Helena" gewidmet. Als eine Folge der klassischen Blütezeit entsteht ihre Frucht, die neuromantische Dichtung: aus dem Überfluß des ererbten Reichtums entspringt ihr die Leichtigkeit der anmutigsten Bewegung, die spielende Herrschaft über alle Darstellungsmittel, der Übermut luxurierender Phantasie, der aggressive Kampfesmut;

aber auch die verhängnisvolle, unwiderstehliche Leidenschaft für das Excessive, die ihr ein jähes Ende bestimmt.

„Nun muß man wissen, daß das Schloß mit einer Zaubergrenze umzogen ist, innerhalb welcher allein diese Halbwahrheiten gedeihen können. Der immer zunehmende Knabe macht der Mutter viel Freude. Es ist ihm alles erlaubt, nur verboten über einen gewissen Bach zu gehen. Eines Festtags aber hört er drüben Musik und sieht die Landleute und Soldaten tanzen. Er überschreitet die Linie, mischt sich unter sie und kriegt Händel, verwundet viele, wird aber zuletzt durch ein geweihtes Schwert erschlagen. Der Zauberer Castellan rettet den Leichnam. Die Mutter ist untröstlich, und indem Helena in Verzweiflung die Hände ringt, streift sie den Ring ab und fällt Faust in die Arme, der aber nur ihr leeres Kleid umfaßt. Mutter und Sohn sind verschwunden." Der Tod des Sohnes, der Schmerz der Mutter und Beider Verschwinden ist beibehalten; in den Details aber stecken prächtige Motive, von denen man bedauern möchte, daß sie unausgeführt blieben, wenn nicht durch den hohen Stil der „Helena" dergleichen völlig ausgeschlossen würde. Nur die glänzendsten Seiten der romantischen Poesie hielt Goethe im „Euphorion" fest; die ins Einzelne gehende, teilweise satirische Polemik, die sich in dem Urentwurf ankündigt, ließ er beiseite. Das Überschreiten des verbotenen Baches, der Verkehr und die Händel mit den Landleuten und Soldaten scheinen auf das Übergreifen der Romantik in das realistische Gebiet hinzuzielen und besonders auf ihre schlimmste, eigentlich sie vernichtende Verirrung: ihre unheilbare Verquickung mit politischen und kirchlichen Tendenzen. Es ist ein bezeichnender, humoristisch-satirischer Zug, daß ein „geweihtes Schwert" dem Leben des Wunderkindes ein

Ende macht: an ihrem Mysticismus ging die neuromantische Poesie zu Grunde. Der Zauberer Castellan rettet den Leichnam: was von ihr erhalten bleibt, ist das an die alte litterarhistorische Sagen- und Wunder-Tradition Anknüpfende.

Daß Goethes Gedanken sich in dieser Richtung bewegten, bezeugt auch der Schluß. „Mephistopheles, der bisher unter der Gestalt einer alten Schaffnerin von allem Zeuge gewesen, sucht seinen Freund zu trösten und ihm Lust zum Besitz einzuflößen. Der Schloßherr ist in Palästina umgekommen, Mönche wollen sich der Güter bemächtigen, ihre Segensprüche heben den Zauberkreis auf." Mit der Wendung Fausts vom ästhetischen Schaffen zum politischen Handeln greift der Entwurf in die später dem vierten Akte zugewiesene Materie über. Das Reich ist des Oberhauptes einer starken Regierung beraubt, die „Mönche" wollen sich in den Besitz setzen. Aus der „Zaubergrenze, innerhalb welcher allein die Halbwirklichkeiten gedeihen können", das heißt, aus dem Gebiet der reingeistigen, künstlerischen Interessen ist — nicht ohne Verknüpfung mit dem tragischen Schicksal der Romantik — Kampf und Entscheidung auf den politischen Schauplatz verlegt; res ad arma traducta est —. Die höchst satirische Bemerkung „die Segenssprüche der Mönche heben den Zauberkreis auf" weist doch in vollem Ernste auf den mächtigen Gegner hin, den Deutschland bei dem Kampf um seine politische Entwickelung noch immer auf seinem Wege fand. „Mephistopheles rät zur physischen Gewalt und stellt Fausten drei Helfershelfer, mit Namen: Raufebold, Habebald, Haltefest" — treffliche Symbole der militärisch gerüsteten Realpolitik. „Faust glaubt sich nun genug ausgestattet und entläßt den Mephistopheles und

Castellan, führt Krieg mit den Mönchen, rächt den Tod seines Sohnes und gewinnt große Güter. Indessen altert er, und, wie es weiter ergangen, wird sich zeigen, wenn wir künftig die Fragmente oder vielmehr die zerstreut gearbeiteten Stellen dieses zweiten Teiles zusammenräumen und dadurch einiges retten, was den Lesern interessant sein wird." Man wird sich erinnern, daß zur Zeit, als Goethe dies schrieb, große Partieen des fünften Aktes, der Schluß des Ganzen, längst erdacht und völlig ausgearbeitet waren. —

Zweierlei nahm Goethe von der ursprünglichen Intention wieder auf: die ganze Handlung spielt sich wie in einem Zauberkreise ab, sie bewegt sich beständig auf der Grenze einer dramatisch als lebendig gedachten Wirklichkeit und schattenhafter Phantasmagorie; sodann Helena tritt ohne welche Vermittelung auf — die Proserpinascene entfiel, wie schon früher erörtert, als überflüssig — „sie glaubt soeben von Troja zu kommen und in Sparta einzutreffen." Der „magische Ring" jedoch, der in den fernern Aufzeichnungen noch mehrmals, aber in immer verminderter Bedeutung vorkommt, wird schließlich ganz aus dem Spiel gelassen; an seine Stelle tritt der erste Teil der Handlung des Stückes. Mephistopheles-Phorkyas benutzt die Furcht Helenas vor der Rache des Menelaos, um sie zur Flucht in die Burg Fausts zu bewegen. Ganz äußerlich betrachtet, liegt hier freilich ein Widerspruch vor, mindestens ein Mangel deutlich erkennbaren Zusammenhanges. Faust erwartet wohl die Ankunft der Helena, aber bewerkstelligt wird sie lediglich durch die Vermittelung der Phorkyas. Was bewog den Dichter dazu, in den doch erst später komponierten zweiten Akt die Manto-Episode einzulegen, die in dem Rahmen der äußern Hand-

lung ohne alle Folge bleibt? Die Lösung des scheinbaren Widerspruchs kann nur darin gefunden werden, daß Goethe bei der Ausfüllung der großen Lücke zwischen dem Beginn des ersten Aktes und der Helena sich die rein geistige Aufgabe stellte, die innere Entwickelung seines Helden zu zeichnen. Diese wuchs ihm unter den Händen zu der Darstellung der geistigen Entwickelung der ganzen Epoche, wie sie der völligen Reception der Antike entgegenreift. Die Reife für die Erlangung des selbstgesteckten Zieles, die Weihe für seine Mission empfängt Faust durch den Gang zu den „Müttern“, durch den Unterricht Chirons, durch die Freundschaft Mantos, der Seherin, die ihn zu den Tiefen des Orkus führt, die untergegangene Schönheit dort zu erlösen. Daß nun Helena wirklich wieder auf der Oberwelt erscheint, daß Phorkyas sie findet und zu Faust führen kann, ist die Folge der von Faust mit Manto unternommenen Beschwörungsfahrt. Der Dichter hat nicht verfehlt, seiner Heldin in dem schattenhaften Halbwirklichkeits-Zustande, worin er sie auftreten und handeln läßt, ein dunkles Bewußtsein davon beizulegen. Am stärksten spricht es Helena an der entscheidenden Stelle der Handlung aus, wo sie dem Werben der Phorkyas nachgiebt (vgl. V. 584 ff.):

> Ich kann mir aus das Nächste, was ich wagen darf.
> Ein Widerdämon bist du, das empfind' ich wohl,
> Und fürchte, Gutes wendest du zum Bösen um.
> Vor allem aber folgen will ich dir zur Burg:
> Das andre weiß ich: was die Königin dabei
> Im tiefen Busen geheimnisvoll verbergen mag,
> Sei jedem unzugänglich. Alte, geh voran.

Die Folge also der ganzen vorangegangenen Aktion des Faust wie des Homunculus, das Resultat der ganzen vielverzweigten und doch so fest und einheitlich zusammen-

geschlossenen Handlung der klassischen Walpurgisnacht ist es, daß die antike Schönheit nun wieder zum Leben erweckt wurde, daß wir Helena im Lichte des Tages vor den Stufen des väterlichen Palastes zu Sparta erblicken, von dem Chore der gefangenen Trojanerinnen begleitet.

> Bewundert viel und viel gescholten, Helena,
> Vom Strande komm' ich, wo wir erst gelandet sind.

Nicht als Homers Helena zeigt sie uns Goethe, sondern als die *mythische Heroine*, in deren Bewußtsein alles das schwebt, was die tausendjährige Sage ihr angedichtet hat: vor allem aber trägt er Sorge, das Schimpfliche, womit die Vielbewunderte so viel bescholten wurde, von ihrem erhabenen Bilde abfallen zu lassen:

> Alles bleibe hinter mir,
> Was mich umstürmte bis hieher verhängnisvoll.
> Denn seit ich diese Stelle sorgenlos verließ,
> Cytherens Tempel besuchend, heiliger Pflicht gemäß,
> *Mich aber dort ein Räuber griff, der phrygische*,
> Ist viel geschehen, was die Menschen weit und breit
> So gern erzählen, aber der nicht gerne hört,
> Von dem die Sage wachsend sich zum Märchen spann.

Wohl weiß sie es, daß die Schönheit, wie sie Bewunderung und Liebe erweckt, so auch Neid erregt, und wie sie neben dem Glück und Ruhm auch den Haß und das Verderben herbeizieht:

> Denn Ruf und Schicksal bestimmten fürwahr die Unsterblichen
> *Zweideutig* mir, der Schöngestalt *bedenkliche*
> *Begleiter*, die an dieser Schwelle mir sogar
> Mit düster drohender Gegenwart zur Seite stehn.

Sie fürchtet bei dem Opfer, das ihr der Gemahl zu rüsten befohlen, selbst die Geopferte zu sein „für des Fürsten bittern Schmerz und für der Griechen lang erduldetes Mißgeschick“: doch in hohem Sinn sieht sie gefaßt

dem Kommenden entgegen: „ich sorge weiter nicht und alles bleibe hohen Göttern heimgestellt.“ Unter den preisenden, hoffnungsfrohen Liedern des Chors betritt sie die alten heimatlichen Hallen, um bald in heftigster Erschütterung zurückzukehren, voll Widerwillens, „an der Stirn ein edles Zürnen, das mit Überraschung kämpft.“ An der verglommenen Asche des Herdes hat sie die Phorkyas unbeweglich sitzend gefunden, die auf ihren Anruf den Arm erhob, als wiese sie die Königin von Herd und Halle hinweg, dann gebieterisch ihr den Weg vertrat, „in hagrer Größe, hohlen, blutig-trüben Blicks, seltsamer Bildung, wie sie Aug' und Geist verwirrt.“

Eine furchtbare Schreckensgestalt richtet sich gegen Helena auf und verscheucht sie aus ihrem eigenen Hause, Phorkyas, das Urbild der Häßlichkeit, die absolute Verneinung des Schönen. Dem feindlichen Gegensatz gegen die Schönheit liegt ein tiefer Sinn zu Grunde, sofern sie als die „allbezwingende“ die Herrschaft übt. Der Schönheitssinn hat eine dem praktischen Leben und seinen Forderungen abwendende Gewalt; in vollster Kraft hat Goethe den berechtigten Gegensatz in dem Prometheus seiner „Pandora“ verkörpert. Tausend reale, unerbittliche Kräfte verbünden sich, die Existenz des dem ausschließlichen Schönheitskultus Hingegebenen zu vernichten. Hier lag die schwache Stelle des Hellenentums; der Strenge des logischen wie des ethischen Wirklichkeitsgesetzes mußte es erliegen. Alle diese Gegensätze aber rinnen dem Schönheitsprincip gegenüber in seinem Widerspiel, dem absolut Häßlichen, zusammen: seine Personifikation ist die Phorkyas, deren Maske also ganz folgerichtig Mephistopheles erborgt hat. Die Schreckenserscheinung der Phorkyas erregt in dem Chor der gefangenen Trojanerinnen die furcht-

baren Bilder von Ilios' Falle: das gewaltige Lied geht aber weit hinaus über die pathetische Schilderung des Grausens jener Nacht: das Einzelbild gestaltet sich zum erschütternden Gesamtbilde vom Untergange des alten Hellas!

Flüchtend sah ich durch Rauch und Glut
Und der züngelnden Flamme Loh'n
Gräßlich zürnender Götter Nahn,
Schreitend Wundergestalten,
Riesengroß durch düsteren
Feuerumleuchteten Qualm hin.

Sah ich's, oder bildete
Mir der angstumschlungene Geist
Solches Verworrene? sagen kann
Nimmer ich's: doch daß ich dies
Gräßliche hier mit Augen schau',
Solches gewiß ja weiß ich:
Könnt' es mit Händen fassen gar,
Hielte von dem Gefährlichen
Nicht zurück die Furcht mich.

. . . .

Wagest du Scheusal
Neben der Schönheit
Dich vor dem Kennerblick
Phöbus' zu zeigen?
Tritt du dennoch hervor nur immer,
Denn das Häßliche schaut Er nicht,
Wie sein heilig Auge noch
Nie erblickte den Schatten.

Doch uns Sterbliche nötigt, ach,
Leider trauriges Mißgeschick
Zu dem unsäglichen Augenschmerz,
Den das Verwerfliche, Ewig-unselige
Schönheitliebenden rege macht.

Zeigt sich so in voller Klarheit der Boden, auf dem Mephisto festen Fuß faßt, um der Macht der Helena ent

gegenzuwirken, so erhebt sich sogleich die zweite, schwierigere Frage: und diese selbe Potenz, Phorkyas-Mephistopheles, ist es, die alles aufbietet, um die Vereinigung Fausts mit Helena herbeizuführen? oder, wie Goethe selbst mehrfach in den Paralipomenen es kräftiger ausdrückt, ihm Kupplerdienste zu leisten? Grade der anscheinende Widersinn führt zum Verständnis von Goethes Intention. Mephistopheles bleibt auch hier, wie im ersten Teil und im ganzen Gedicht, der Abgesandte des Erdgeistes, der Kollektiv-Vertreter für die Summe aller menschlichem Thun sich anheftenden Irrungen, Schwächen, Hindernisse, Verfehlungen; aus diesem Sinne heraus ist alles, was auch in der „Helena" die Phorkyas spricht und thut, aufzufassen. Wer sähe denn nicht, daß in jeder Entwickelungsphase Fausts sein unzertrennlicher Begleiter eine neue Gestalt annehmen muß, als die Verkörperung allemal der Gefährdungen und Verstrickungen, die sein immer neuen Gebieten sich zuwendendes Streben mit sich bringt?

In der Figur der Phorkyas und in ihrem Anteil an der Handlung hat Goethe alle jene Vorwürfe und Einwendungen vorweg genommen, die nun fast ein Jahrhundert lang gegen die vermeintliche Übertreibung seines antikisierenden Schönheitskultus erhoben sind? Durch seine „Helena", wie durch das ganze Faustgedicht geht der tiefe Sinn hindurch: es giebt kein menschliches Streben, das nicht seine gefährliche Kehrseite hätte, wie es keine menschliche Größe giebt, der sich nicht verderblicher Fehl anheftete. Welches Streben könnte idealer sein als das Trachten nach der vollkommenen Schönheit? Und doch liegt auch in der Hingabe an den feinsten und exklusivsten Genuß, den die höchsten geistigen und künstlerischen Interessen gewähren, die Gefahr der Entfremdung gegenüber den praktischen Lebensaufgaben,

ganz abgesehen von den Gefahren der verfeinerten Sinnlichkeit und ethischen Indifferenz. — Nach der Anlage der Faustdichtung werden alle diese Möglichkeiten des „Irrens", welches das „Streben" begleitet, dramatisch zu dem bewußten Willen verdichtet „irrezuführen". Phorkyas wird in der „Helena" zur Trägerin dieses Willens. Im alten Faustbuch gelingt es, Faust durch die Helena der Verdammnis zu überliefern; hier wird in unendlich verfeinerter Art der Versuch erneuert, aber er mißlingt. Faust triumphiert über die Gefahr in weichlichem Genuß zu versinken; der „bewußte Schönheitsgenuß" erfaßt und kräftigt ihn vielmehr zur erhöhten Energie des Schaffens und Handelns. Darin freilich siegt der „stets verneinende Geist", daß der Epoche des Klassizismus nur eine kurze Dauer vergönnt wird, und daß es selbst gelingt, seinen Nachwirkungen das Schaden bringende Element einzupflanzen.

So hat denn die Phorkyas alles zu vertreten, nicht allein, was der nüchterne, hart realistische Sinn gegen den Schönheitskultus einwendet, sondern auch alles, was wirklich Bedrohliches ihm anhaftet. Vergebens sucht Helena die Grausige zu bannen:

> Die grausen Nachtgeburten drängt der Schönheitsfreund
> Phöbus hinweg in Höhlen oder bändigt sie.

Den Flüchen und Verwünschungen des Chors entgegnet Phorkyas nur um so heftiger:

> Alt ist das Wort, doch bleibet hoch und wahr der Sinn,
> Daß Scham und Schönheit nie zusammen, Hand in Hand,
> Den Weg verfolgen über der Erde grünen Pfad.
> Tief eingewurzelt wohnt in beiden alter Haß,
> Daß, wo sie immer irgend auch des Weges sich
> Begegnen, jede der Gegnerin den Rücken kehrt.
> Dann eilet jede wieder heftiger weiter fort,

Die Scham betrübt, die Schönheit aber frech gesinnt,
Bis sie zuletzt des Orkus hohle Nacht umfängt,
Wenn nicht das Alter sie vorher gebändigt hat.

In vollem Schwalle ergießt sie ihre Schmähungen über die leichtlebig frohe Schar der erbeuteten Trojanerinnen, der schönen Dienerinnen der Schönsten, auch hier — wie überhaupt Phorkyas durchweg ihre Sprache dem hohen Stil der griechischen Tragödie gemäß zur Größe steigert — in einem Ausdruck, der im einzelnen zugleich auf das Allgemeine zielt:

Du kriegerzeugte, schlachterzogne junge Brut!
Mannlustige du, so wie verführt verführende,
Entnervend beide, Kriegers auch und Bürgers Kraft.
Zu Hauf euch sehend, scheint mir ein Cikadenschwarm
Herabzustürzen, deckend grüne Feldersaat.
Verzehrerinnen fremden Fleißes! Naschende
Vernichterinnen aufgekeimten Wohlstands ihr!
Erobert', marktverkauft', vertauschte Ware du!

In der Form der Stichomythie schwillt der Wechselstreit zwischen den Choretiden und Phorkyas Vers um Vers bis zum äußersten Ungestüm. Die Wirkung, die der Dichter damit erreicht, ist die, daß durch die Heftigkeit des Angriffs, obwohl die Schmähungen der Phorkyas nur dem Chore gelten, Helena selbst sich wie in ihrem Wesen aufgehoben, zum mindesten tief erschüttert fühlt. Sehr deutlich zeigt er damit seine Intention an. Die Königin verbietet zürnend den Zwist der Diener, der sie ihre Befehle auszuführen untauglich macht:

Dies nicht allein. Ihr habt in sitteloſem Zorn
Unsel'ger Bilder Schreckgestalten hergebannt,
Die mich umdrängen, daß ich selbst zum Orkus mich
Gerissen fühle, vaterländ'scher Flur zum Trutz.
Ist's wohl Gedächtnis? War es Wahn, der mich ergreift?
War ich das alles? Bin ich's? Werd' ich's künftig sein,
Das Traum- und Schreckbild jener Städteverwüstenden?

Es ist geradezu die Hauptfrage der ganzen Handlung, die durch das bloße Auftreten der Phorkyas sogleich rege gemacht wird: ist die Schönheit Verderben bringend? Wird sie's künftig sein? — Auf das kunstreichste aber benutzt der Dichter die Erschütterung von Helenas Selbstbewußtsein für den äußern Fortgang der Handlung, indem er in der sich anschließenden Wechselrede zwischen Phorkyas und ihr die ganze tausendjährige Sage, die sich um sie gesponnen, aufrollt, bis die anfangs als konkrete Figur vor uns Stehende zu der Halbwirklichkeit aufgelöst ist, als welche die Dichtung sie für die Verbindung mit Faust gebraucht. Zuerst die Erinnerung an die frühern Schicksale der „sonder Maß und Ziel Hochbegünstigten“: wie Theseus die Zehnjährige entführte, die Brüder, Kastor und Pollux, sie befreiten, der Griechen Heldenschar sie umwarb; Patroklos gewann ihre stille Gunst, doch dem Menelaos wurde sie angetraut; als er zum Kriege um Kreta ausgezogen war, erschien „der allzuschöne Gast“. Damals wurde die gefangene Kreterin, Phorkyas, zur Schaffnerin der Burg bestellt:

Phorkyas. Die du verließest, Ilios umtürmter Stadt
Und unerschöpften Liebesfreuden zugewandt.
Helena. Gedenke nicht der Freuden! allzu herben Leids
Unendlichkeit ergoß sich über Brust und Haupt.
Phorkyas. Doch sagt man, du erschienst ein doppelhaft Gebild,
In Ilios gesehen und in Ägypten auch.
Helena. Verwirre wüsten Sinnes Aberwitz nicht gar.
Selbst jetzo, welche denn ich sei, ich weiß es nicht.
Phorkyas. Dann sagen sie: aus hohlem Schattenreich herauf
Gesellte sich inbrünstig noch Achill zu dir!
Dich früher liebend gegen allen Geschicks Beschluß.
Helena. Ich, als Idol, ihm dem Idol verband ich mich.
Es war ein Traum, so sagen ja die Worte selbst.
Ich schwinde hin und werde selbst mir ein Idol.

Phorkyas hat erreicht was sie wollte; ohnmächtig ist Helena hingesunken. Auf die vorwurfsvoll mahnende Bitte des Chors ändert sie nun die Sprache und die Rolle für einen Augenblick, um Helena für ihre künftige Werbung zu gewinnen, zugleich aber holt sie zu dem entscheidenden Schlage aus.

Die Dichtung hat sich bisher in dem edlen Trimeter bewegt, nur die Chöre sind teils in Anapästen, teils in freien, der Antike nachgebildeten Maßen gehalten; hier tritt für die folgende dramatisch aufs stärkste erregte Scene der dem erhabenen und dem leidenschaftlichen Ausdruck gleich angemessene trochäische Tetrameter ein. — Die folgenden Verse der Phorkyas, unverständlich, wenn man sie gradehin nach ihrem anscheinenden Ernste auffaßt, sind in dem schmeichelnden Ton des verschleierten Sarkasmus gesprochen zu denken, wie die Paralipomena das beweisen (vgl. a. a. O.: No. 162,6: „Phorkyas schmeichelt sich ein. Erscheint nicht so häßlich."):

Tritt hervor aus flüchtigen Wolken, hohe Sonne dieses Tags,
Die verschleiert schon entzückte, blendend nun im Glanze herrscht.
Wie die Welt sich dir entfaltet, schaust du selbst mit holdem Blick.
Schelten sie mich auch für häßlich, kenn' ich doch das
Schöne wohl.

Durch die Erkundigung nach dem Befehl der wieder zur Fassung gelangten Königin lenkt sie in das unterbrochene Geleise der Handlung zurück, zu der Bestellung des vom Könige gebotenen Opfers. Noch fehlt das zu Opfernde. Mit einem einzigen Worte verwandelt Phorkyas den Schauplatz in eine Scene des Entsetzens: „Königin, du bist gemeint! und diese!"

Abermals zeigt sich in unvergleichlicher Weise die Kunst Goethes, die Darstellung bei völliger Wahrung der konkreten dramatischen Situation doch beständig zu der

Allgemeinheit des das Ganze beherrschenden Gedankens emporzuheben. Helenas Bedrohung durch Phorkyas mit dem Untergange; die einzige Bedingung, die sie dem Leben wieder zurückgiebt, daß sie der Werbung Fausts sich willfährig zeige: es ist doch nur die symbolische Versinnlichung des wirklichen Hergangs der Dinge; immer durchleuchtet die formgebende Idee die Darstellung, hier und dort mit besonders starkem Lichte hervorscheinend.

Erstaunt, erschreckt, umgiebt der Chor in „bedeutender Gruppe" die Helena, erstarrend unter dem furchtbaren Worte der Phorkyas:

Gespenster! — — — Gleich erstarrten Bildern steht ihr da,
Geschreckt, vom Tag zu scheiden, der euch nicht gehört . . .
Genug, ihr seid verloren! Also frisch an's Werk.

Dämonische Zwerggestalten, vermummtes „kugelrundes Ungetüm", vollziehen mit Behendigkeit nach Phorkyas Befehl die unheimlichen Vorbereitungen für die Opferung, zum deutlichen Zeichen, daß die eigentliche Bedrohung von einer fremden, dem Altertume feindlichen Macht ausgeht; wie auch die Paralipomena solche Intention Goethes anzeigen (vgl. a. a. O. 162,7; auch 164,7 und 165,4):

Wälzt euch hieher, zu schaden giebt es hier nach Lust.

Sinnend steht die Königin an der Seite, während „die Mädchen welken gleich gemähtem Wiesengras": die Chorführerin fragt nach der Möglichkeit der Rettung:

Phorkyas. Ist leicht gesagt: Von der Königin hängt allein es ab,
Sich selbst zu erhalten, euch Zugaben auch mit ihr.

„Den lieb' ich, der Unmögliches begehrt", hat Manto zu Faust gesagt; es gemahnt an dieses Wort, wenn auch hier das „Unmögliche als möglich" gezeigt werden soll, wie Helena es von der Phorkyas nun verlangt:

Laß diese bangen! Schmerz empfind' ich, keine Furcht:
Doch kennst du Rettung, dankbar sei sie anerkannt.
Dem Klugen, Weitumsichtigen zeigt fürwahr sich oft
Unmögliches noch als möglich. Sprich und sag es an.

Phorkyas fällt es zu, in „geschichtlichen“ Vortrags „langgedehntem Zug“ die Weite der Entwickelung zu umspannen von den Tagen des Menelaos bis auf die Zeiten des Faust, dem Helena nun zu ihrer Rettung sich anvertrauen soll. Es versteht sich von selbst, daß, wie dort in das Bild des Königspalastes zu Sparta die Vorstellung der Antike überhaupt zusammengefaßt wird, so auch für die Gegenvorstellung des Germanentums, auf dessen Boden die Wiedergeburt der Antike sich vollenden soll, ein einzelnes Bild gefunden werden mußte. Unausführbar wäre der Versuch gewesen, hier die Hauptstadien der historischen Entwickelung auch nur andeuten zu wollen; von einem andern Gesichtspunkte, dem rein ästhetischen, aus, hat Goethe etwas dem Ähnliches in der klassischen Walpurgisnacht unternommen. Das Bild der modernen hochgesteigerten Zeit mit der unendlichen Kompliciertheit ihrer Erscheinungen zu entnehmen, ging nicht an; mit unfehlbarem poetischem Takt erwählte Goethe dafür das Kostüm des mittelalterlichen Rittertums. Sagenumwoben, vom Wunderbaren beherrscht und durchzogen, bot es ihm vor allem die größeste Freiheit der dichterischen Behandlung; es ermöglichte zugleich, die erschöpfende Charakteristik von allen wesentlichen Grundzügen der germanischen Eigenart zu entwerfen; endlich gewährte es die unmittelbare historische Anknüpfung an den Untergang der hellenischen Welt in den Erinnerungen an das Auftreten der germanischen Hauptstämme in den Zeiten der Völkerwanderung, an die Eroberung des Westens durch sie und ihre

Ansiedelung auf dem hellenischen Boden; wie denn thatsächlich in den Zeiten des frühen Mittelalters bis zu seinem Ende hin eine Reihe germanischer Feudalherrschaften im Peloponnes wie in Hellas bestanden haben. Aus der Fülle dieses Materials entnahm der ebenso geschichtskundige als ideenreiche und gestaltungsgewaltige Dichter die Formen und die Farben für seine sinnvolle Phantasmagorie.

In dem vernachlässigten Reich des Menelaos hat, „eindringend aus kimmerischer Nacht", ein kühnes Geschlecht sich angesiedelt und Land und Leute rings in seine Botmäßigkeit genommen, nicht Tribut fordernd, sondern mit wenigen „Freigeschenken" die Vasallen in Pflicht nehmend. „Barbaren" werden sie gescholten, aber Phorkyas schildert sie als wohlgebildet, munter, keck, an Sitte den Griechen sogar überlegen; besonders lobt sie ihren Herrn: „Ich schelt' ihn nicht, und wenn er schon mich heimgesucht", und weiter: „Ich acht' auf seine Großheit, ihm vertraut' ich mich." Sie rühmt ihre himmelanstrebenden Burgen mit dem spiegelglatten Mauerwerk, mit ihren Säulen, Säulchen, Bogen, Bögelchen, Altanen, Galerien, ihren wappengeschmückten weiten Sälen:

Da könnt ihr tanzen!
Chor. Sage, giebt's auch Tänzer da?
Phorkyas. Die besten! Goldgelockte, frische Bubenschar.
Die duften Jugend. Paris duftete einzig so,
Als er der Königin zu nahe kam.
Helena. Du fällst
Ganz aus der Rolle, sage mir das letzte Wort!
Phorkyas. Du sprichst das letzte, sagst mit Ernst vernehmlich ja!
Sogleich umgeb' ich dich mit jener Burg.

Während sie schmeichelnd und drohend ihre Überredungskünste fortsetzt, der Chor angstvoll in Helena

dringt, das rettende Wort zu sprechen, in der Ferne schon die Trompeten das Herannahen des Menelaos verkünden, faßt Helena in der schon geschilderten, überlegenen Weise ihren Entschluß, nicht von dem „Widerdämon" bewogen, dem sie tief mißtraut, sondern dem eigenen Busen folgend, dem geheimnisvollen Sinnen, das sie „jedem unzugänglich" in sich verbirgt. — Worauf sie vertraut, das ist die positive Kraft der Schönheit, die unbesieglich ist, so lange sie nur als solche herrscht; die feindliche Absicht des Widerdämons, „das Gute zum Bösen umzuwenden", kann wohl wie früher so auch jetzt ihre reale, zeitliche Existenz bedrohen, ja vernichten, die fortwirkende Macht ihres Wesens wird sich unangreifbar immer wieder neu bewähren.

Dichte Nebel wallen ringsumher auf und verhüllen die ganze Scene; in der Alles verschleiernden Finsternis fühlen Helena und der Chor sich emporgehoben und davongetragen Zwischen den Mauern eines „innern Burghofs, der von reichen, phantastischen Gebäuden des Mittelalters umgeben ist," finden sie sich wieder, in Fausts „wundersam aus vielen eins gewordner Burg." Die Reden der Chorführerin, die Strophen des Chors berichten von der sich entspinnenden Handlung. Die Galerien, die Fenster und Portale erfüllen sich mit einer Menge, die den Gästen vornehm=willkommnen Empfang verkünden:

Aufgeht mir das Herz! o, seht nur dahin,
Wie so sittig herab mit verweilendem Tritt
Jungholdeste Schar anständig bewegt
Den geregelten Zug. Wie? auf wessen Befehl
Nur erscheinen gereiht und gebildet so früh,
Von Jünglingsknaben das herrliche Volk?

Wenn hier das Motiv einer früh entwickelten Wahlverwandtschaft des germanischen Wesens zum griechischen

Schönheitskultus hindurchklingt, so gesellt sich dazu doch zugleich die Gemahnung an das verfängliche Raffinement der Sinnlichkeit, womit dort, verhängnisvoll genug, im Verlauf der Renaissance Germaniens beste Kraft in Berührung trat:

> Was bewundr' ich zumeist? Ist es zierlicher Gang,
> Etwa des Haupts Lockhaar um die blendende Stirn,
> Etwa der Wänglein Paar, wie die Pfirsiche rot
> Und eben auch so weichwollig beflaumt?
> Gern biss' ich hinein, doch ich schaudre davor:
> Denn in ähnlichem Fall, da erfüllte der Mund
> Sich, gräßlich zu sagen! mit Asche.

Denn das alles ist doch als die Äußerung verführerischer Sinnlichkeit zu betrachten, wie sie, als die Kehrseite des Schönheitskultus, durch die Renaissance in die Naivität und frische Kraft des Germanentums einfloß.

Aber die „Schönsten" bereiten der Schönsten den würdigen Empfang; sie erbauen ihr den vom fürstlichen Baldachin überwölbten Thron, den sie, ehrfürchtig begrüßt, besteigt. Langsam würdig schreitet nun Faust, in ritterlicher Hofkleidung des Mittelalters, nach dem langen Zuge der Knaben und Knappen von dem Altan herab, von der Chorführerin den Heroenidealen nicht nur gleichgeachtet, sondern vorangestellt:

> Wenn diesem nicht die Götter, wie sie öfter thun,
> Für wenige Zeit nur wundernswürdige Gestalt,
> Erhabnen Anstand, liebenswerte Gegenwart
> Vorübergänglich lieben, wird ihm jedesmal,
> **Was er beginnt, gelingen, sei's in Männerschlacht,**
> So auch im kleinen Kriege mit den schönsten Fraun.
> Er ist fürwahr gar vielen andern vorzuziehn,
> Die ich doch auch als hochgeschätzt mit Augen sah.
> Mit langsam ernstem, ehrfurchtsvoll gehaltnem Schritt
> Seh' ich den Fürsten; wende dich, o Königin!

Eine überraschende Wendung, die hier eintritt, erfordert genaueste Betrachtung. Ein seltsames Rätsel! Die erste huldigende Begrüßung, die Faust der in seiner Burg erschienenen Helena darbringt, besteht darin, daß er ihr einen „in Ketten hartgeschlossenen Knecht", der den Tod verdient hat, vorführt, damit sie ihn bestrafe oder begnadige, wie ihr's wohlgefällt:

Hier kniee nieder! dieser höchsten Frau
Bekenntnis abzulegen deiner Schuld.
Dies ist, erhabne Herrscherin, der Mann,
Mit seltnem Augenblitz vom hohen Turm
Umherzuschaun bestellt, dort Himmelsraum
Und Erdenbreite scharf zu überspähn,
Was etwa da und dort sich melden mag . . .

Sein Verschulden ist, von der Ankunft der Helena keine Meldung gethan zu haben: „verfehlt ist ehrenvoller, schuldigster Empfang so hohen Gastes."

Immer muß man sich bei der Würdigung der „Helena" gegenwärtig halten, daß die Dichtung mehrere Jahre früher schon abgeschlossen vorlag, ehe Goethe an die Ausfüllung der großen Lücke, den Abschluß des ersten Aktes und die Ausarbeitung des zweiten, herantrat. Wiederholt versicherte er, sie sei eine seiner ältesten Conceptionen. Ja, aus seinem Tagebuche erfahren wir, er habe schon im Jahre 1780 am 23. März die „Hälfte der Helena" bei der Herzogin vorgelesen. Goethes leidenschaftliche Liebe zur Antike stand damals in ihrer Vollkraft und durchglühte die Dichtung mit ihrem Feuer. Der durch weite Geschichtsepochen sich hinziehende Widerstreit der Gegensätze drängt sich seiner dichterischen Phantasie in die lebendigste Einzelaktion zusammen.

Eins der merkwürdigsten Beispiele dafür bietet die Lynceus-Scene, denn den Namen dieses Scharfsichtigsten

unter den Griechen hat Goethe dem „Turmwächter“ Fausts gegeben, „der, Pflicht verfehlend, ihm die Pflicht entwand.“ Ihn klagt sein Herr der sträflichsten Versäumnis vor Helena an: „Du kommst heran, er meldet's nicht“:

> Freventlich verwirrt
> Das Leben hat er, läge schon im Blut
> Verdienten Todes; doch nur du allein
> Bestrafst, begnadigst, wie dir's wohlgefällt.

Aus der Namensbezeichnung und Charakteristik des „Turmwächters“, aus der eigentümlichen Anklage Fausts und aus der Art der rechtfertigenden Verteidigung des Lynceus und seinem weiteren Bezeigen gegen Helena erklärt sich der tiefere Sinn der breit angelegten und weit ausgesponnenen Scene.

Die antike Schönheit erscheint in leibhaftiger Schönheit auf dem germanischen Boden, und die Scharfsichtigkeit, die bestellt ist, Himmel und Erde zu überspähen, hat ihre Ankunft nicht vorausgesehen; von ihr überrascht, überwältigt, verfehlt sie ihr Amt. Die Anklage trifft — um, was der Dichter in eins zusammengezogen hat, auch mit einem Worte zu benennen — die Blindheit der deutschen Kritik gegenüber dem kostbarsten Erbe des Altertums; Sinn und Empfinden, statt durch sie geweckt zu werden, sind ihr voraus. Das Einzelbild, das der Dichter für das gesamte Verhältnis erwählt, gestattet ihm nun, die aus dem Vergleich hervorspringenden Beziehungen, wie es ihm gefällt, auf jeden Punkt der durch die Jahrhunderte hin sich wiederholenden Erscheinung dieses Verhaltens zu lenken; zunächst auf die Scholastik des Mittelalters, die, den Blick starr nach „Osten“ gerichtet, woher das Heil kommt, der wunderbar im Süden aufgehenden Sonne nicht gedachte; von diesem typischen Bilde her jedoch auf alles

Parallele oder Verwandte überhaupt, was in der Reformations- und ältern und neuern Renaissance-Geschichte sich etwa zeigt. Wie die Anklage aber das vielgestaltige Gleichartige in der Unterlassung eines persönlichen Handlungsmoments zusammenfaßt, so legt der Dichter in den gleichen Moment auch die völlige Bekehrung des hart Verurteilten, der durch das Heraufstrahlen der „Sonne im Süden“ zu ihrem glühendsten Bewunderer wird: der durch den Genius wieder zum Leben erweckten Kunst des Schönen legt die begeisterte Kritik alle ihre Schätze zu Füßen. Dies ist im großen Ganzen der Ideengang der Scene; das zuvor starre Auge, der irre gerichtete Blick ist *sehend* geworden, und der entzückte Sinn schwillt, hingerissen von der Wunderschau, über alle Grenzen. — Für das moderne Empfinden läßt der Dichter nun auch moderne Versmaße eintreten, in den Liedern des Lynceus die vierfüßigen Trochäen, wie in Fausts Reden statt des Trimeters den vierfüßigen oder fünffüßigen Jambus, worin selbst *Helena* für eine Weile sich bewegt:

> So üb' ich nun des Richters erste Pflicht,
> Beschuldigte zu hören. Rede denn.

Turmwächter Lynceus.

> Laß mich knieen, laß mich schauen,
> Laß mich sterben, laß mich leben,
> Denn schon bin ich *hingegeben*
> *Dieser gottgegebnen Frauen.*
>
> Harrend auf des *Morgens* Wonne,
> *Östlich* spähend ihren Lauf,
> Ging auf einmal mir die Sonne
> *Wunderbar im Süden auf.*
>
> Zog den Blick nach jener Seite
> Statt der Schluchten, statt der Höhn,
> *Statt der Erd- und Himmelsweite,*
> *Sie, die Einzige, zu spähn.*

Augenstrahl ist mir verliehen,
Wie dem Luchs auf höchstem Baum;
Doch nun mußt' ich mich bemühen
Wie aus tiefem, düsterm Traum.

Wüßt' ich irgend mich zu finden?
Zinne? Turm? Geschloss'nes Thor?
Nebel schwanden, Nebel schwinden,
Solche Göttin tritt hervor!

Aug' und Brust ihr zugewendet,
Sog ich an den milden Glanz,
Diese Schönheit, wie sie blendet,
Blendete mich Armen ganz.

Deutlicher noch für den Aufmerkenden giebt Goethe seine Absicht in der Antwort der Helena zu erkennen. „Schönheit bändigt allen Zorn;“ sie spricht den „Gottbethörten“ frei, beklagend dennoch das Übermaß, womit ihr Kultus immer wieder die von ihm Ergriffenen zum Taumel fortreißt: „Wehe mir! Welch streng Geschick verfolgt mich, überall der Männer Busen so zu bethören, daß sie weder sich noch sonst ein Würdiges verschonten“:

Einfach die Welt verwirrt' ich, doppelt mehr,
Nun dreifach, vierfach bring' ich Not auf Not.

Das bedeutet nicht, wie äußerlich mit antiquarischer Mikrologie erklärt ist, in Attika, Troja, Sparta und nun bei Faust, was ganz ohne allen Sinn wäre, sondern: einfach als die wirkliche Helena des Altertums, doppelt als jene mystische Verkörperung des höchsten Schönen, wie sie in der Sage fortlebte; „nun“, aus dem Orkus an das Licht zurückgekehrt, als die Helena der Renaissance dreifach und vierfach, zuerst überhaupt der Welt wiedergegeben, jetzt bei den Germanen ihren Einzug haltend. Die Pfeile ihrer Schönheit, die ihm seine Getreuesten rebellisch machen, treffen auch Faust, der seinen Besitz, seinen Thron, sich selbst ihr unterwirft:

Was bleibt mir übrig, als mich selbst und alles,
Im Wahn das Meine, dir anheim zu geben?

Die vollständige Hingabe des deutschen Geistes an die antike Schönheit wird durch die sich anschließende Aktion des Lynceus noch weiter versinnlicht. Er kommt mit einer „Kiste“ zu der Königin zurück und mit Männern, die ihm andre nachtragen; sie enthalten die von den Germanen erworbenen Schätze, die er ihr zu Füßen legt. Was könnte der Repräsentant des scharfen, spähenden „Verstandes“, des forschenden, sammelnden wissenschaftlichen Geistes für Schätze zu spenden haben als eben den geistigen Erwerb? Der sein Reichtum war, erscheint ihm nun nichtig, sofern er nicht der Königin dient; doch in seiner Armut hält er sich jetzt erst für reich, da ihm für den Strahlenglanz der Fürstin die Augen geöffnet sind. Und wie er alle Schätze des „Verstandes“ ihr darbringt, so seine Volksgenossen die Schätze des „Reichtums“ und der „Gewalt“, kurz alles, was nur germanische Kraft erobert, gewonnen und errungen hat. Daß in dem begeisterten Huldigungsliede des Lynceus das Gold, der Smaragd und die Perlen doch auch nur als Bilder für den geistigen Edelbesitz zu gelten haben, zeigt der Zusammenhang deutlich an. Welch eine Weite der Bilder, welche Energie der Empfindung in dem wunderbaren Liede!

Du siehst mich, Königin, zurück!
Der Reiche bettelt einen Blick,
Er sieht dich an und fühlt sogleich
Sich bettelarm und fürstenreich.

Was war ich erst? was bin ich nun?
Was ist zu wollen? was zu thun?
Was hilft der Augen schärfster Blitz!
Er prallt zurück an deinem Sitz.

Eine markige Schilderung sodann der germanischen Völkerbewegung — „von Osten kamen wir heran und um den Westen war's gethan“ —, der vorwärtsdrängenden Wucht ihrer überwältigenden Kraft, der kriegerischen Besitzergreifung alles Wünschenswertesten, was sie vorfanden:

> Ich aber liebte zu erspähn
> Das Seltenste, was man gesehn,
> Und was ein andrer auch besaß,
> Das war für mich gedörrtes Gras.

Und es folgt die Schilderung der herrlichsten Schätze, die „seine scharfen Blicke“ ihm entdeckten, deren Sammlung gleichsam in der Vorahnung der höchsten Schönheit geschah, die zu schmücken ihm jetzt als der einzige Wert ihres Erwerbes erscheint. Es ist dasselbe Bild, das Schiller in den „Künstlern“ gebrauchte: „Der Schätze, die der Denker aufgehäufet, wird er in euren Armen erst sich freuen, wenn seine Wissenschaft, der Schönheit zugereifet, zum Kunstwerk wird geadelt sein“. So bringt hier Lynceus „den allergrößten Schatz“ an seine rechte Stelle, zu den Füßen der Helena und füllt mit der Ernte heißen Ringens ihr Schatzgewölbe an:

> Denn du bestiegest kaum den Thron,
> So neigen schon, so beugen schon
> Verstand und Reichtum und Gewalt
> Sich vor der einzigen Gestalt.
>
> Das alles hielt ich fest und mein,
> Nun aber lose, wird es dein.
> Ich glaubt' es würdig, hoch und bar,
> Nun seh' ich, daß es nichtig war.
>
> Verschwunden ist, was ich besaß,
> Ein abgemähtes, welkes Gras:
> O gieb mit einem heitern Blick
> Ihm seinen ganzen Wert zurück!

Die allerkostbarste Gabe! Und doch erscheint „Besondres ihr zu bieten" dem Sinne Fausts nur „unnütz"; ist doch die ganze Burg mit allem, was sie birgt, schon der „Königin" eigen. Die Zurüstungen „erhabener, ungesehener Pracht", „höchsten, nur Göttliche nicht blendenden Glanzes", die er befiehlt, verkünden, daß die Stunde gekommen ist, wo Helena von Faust gewonnen wird, wo die antike Schönheit in ihrer ureignen Gestalt in die germanische Welt eintritt.

Freudig gehorchen die Diener solchem Befehl, dem zu folgen ihnen nicht Arbeit, sondern erwünschtes, freies Spiel ist:

> Schwach ist, was der Herr befiehlt,
> Thut's der Diener, es ist gespielt:
> Herrscht doch über Gut und Blut
> Dieser Schönheit Übermut.

Der Enthusiasmus über die neue wundervolle Erscheinung steigt zu seinem Gipfel:

> Vor der herrlichen Gestalt
> Selbst die Sonne matt und kalt,
> Vor dem Reichtum des Gesichts
> Alles leer und alles nichts!

Um die Kraft der Zeichnung und die Glut der Farben in dieser Scene nach ihrem vollen Werte zu erfassen, muß man sich die sehnsüchtige Liebe vergegenwärtigen, mit welcher der Goethe der italienischen Reise der Antike gegenübertrat; ausgeführt wurde sie mit der intensiven Kraft der Rückerinnerung an jene Tage des alle andern stärksten Leidenschaften verdrängenden, reinsten Schönheitskultus.

Die Dichtung erreicht nun ihren Höhepunkt in der Vermählung Fausts mit Helena.

XI.

„Helena."

(Akt III, V. 869—1551.)

Helena zu Faust. Ich wünsche dich zu sprechen, doch herauf
An meine Seite komm! Der leere Platz
Beruft den Herrn und sichert mir den meinen.

Knieend huldigt ihr Faust und „küßt die Hand," die ihn an ihre Seite hebt:

Bestärke mich als Mitregenten deines
Grenzunbewußten Reichs, gewinne dir
Verehrer, Diener, Wächter, all' in Einem.

So ist denn der Germane auf den Herrschersitz des „grenzunbewußten" Reiches an des Hellenen Stelle berufen, ihm zu „dienen" zugleich und es zu „schützen"! An seiner Seite aber hat die Herrin nun auch den veränderten Verhältnissen, in die sie eingetreten, sich anzubequemen, wie denn im Folgenden der weite Abstand der Zeiten mehrfach stark betont wird. (Vgl. a. a. O. das Paralipomenon 166,4. „Anklang der Entfernung von Ort und Zeit." „Frage nach dem Reim. F. Einklang. Nationalität".) Goethe erfindet dafür das Motiv der Frage Helenas nach dem ihr fremden poetischen Element des Reimes, dieses dem modernen musikalischen Sinne entsprossenen Klangspieles. Hat doch in der Musik den Modernen sich eine ganz neue, weite Welt des Schönen eröffnet.

Gefällt dir schon die Sprechart unsrer Völker,
O so gewiß entzückt auch der Gesang,
Befriedigt Ohr und Sinn im tiefsten Grunde.

Was Goethe im westöstlichen Divan der persischen Sage nacherzählt:

Behramgur, sagt man, hat den Reim erfunden,
Er sprach entzückt aus reiner Seele Drang;
Dilaram schnell, die Freundin seiner Stunden,
Erwiderte mit gleichem Wort und Klang —

das führt er hier im anmutigen Hin und Wieder der liebenden Wechselrede zwischen Faust und Helena aus. Das reizende Spiel gipfelt in dem vollen Einklang der Beiden und in dem Bunde von Herz und Hand. Der Chor, der an dieser Harmonie keinen Teil hat, berichtet als objektiver Zuschauer von dem liebesseligen Verein des erhabenen Herrscherpaares. Mit wenigen aber bedeutungsschweren Worten begleitet der Dichter diesen höchsten Moment der Annäherung und Verschmelzung des hellenisch-antiken und des germanisch-modernen Schönheitselementes, des sich so Fremden und doch so nah Verwandten:

Helena. Ich fühle mich so fern und doch so nah
Und sage nur zu gern: da bin ich! da!
Faust. Ich atme kaum, mir zittert, stockt das Wort,
Es ist ein Traum, verschwunden Tag und Ort.
Helena. Ich scheine mir verlebt und doch so neu,
In dich verwebt, dem Unbekannten treu.
Faust. Durchgrüble nicht das einzigste Geschick
Dasein ist Pflicht und wär's ein Augenblick.

Ein tiefsinniges Wort! Wie schnell ging der Blütestand, die „Hora“, unsers deutschen Klassicismus vorüber! In dem Zeitenlauf unsrer geistigen Geschichte ein einziger Augenblick! Aber zum immerwährenden Dasein erschuf ihn „des Menschen Kraft im Dichter offenbart.“ Hier ist „Vergangenheit beständig, das Künftige voraus

lebendig, der Augenblick ist Ewigkeit." „Dasein ist Pflicht", denn der Mensch „vermag das Unmögliche, er kann dem Augenblick Dauer verleihn!"

Schnell genug wird die Dauer des jungen Liebesenthusiasmus auf die Probe gestellt. Phorkyas tritt heftig ein und droht mit dem Angriff und der vernichtenden Rache des Menelaos:

> Buchstabiert in Liebes Fibeln,
> Tändelnd grübelt nur am Liebeln,
> Müßig liebelt fort im Grübeln,
> Doch dazu ist keine Zeit.
> . . . .
> Rüstet euch zu herbem Streit.

In dem neu auftretenden Motiv ist die Alternative gestellt, ob die Antike wahrhaft für das Deutschtum gewonnen ist, oder ob die Prätension ihres Besitzes sofort wieder zerstört werden soll; ob die Schönheitsbegeisterung in tändelnde Liebeslyrik alsobald erschlaffen wird, oder ob sie zur Dauer, zu den größesten Leistungen sich stark zeige. Es ist dieselbe Idee, der Goethe in seiner „Pandora" eine selbständige Ausgestaltung verliehen hatte.

Im Bewußtsein der Kraft tritt Faust der Unglücksbotin entgegen:

> Doch diesmal soll dir's nicht geraten, leeren Hauchs
> Erschüttere du die Lüfte. Hier ist nicht Gefahr
> Und selbst Gefahr erschiene nur als eitles Dräun.

Mit allen Helden seines weitverbreiteten und weitverzweigten Germanenstammes tritt Faust in den Streit und mahnt den „ungetrennten Kreis" zum gemeinsamen Kampf.

> Nur der verdient die Gunst der Frauen,
> Der kräftigst sie zu schützen weiß.

Die Heerführer aller germanischen Stämme treten um ihn herum; in ihnen — „des Nordens jugendlichen Blüten, des Ostens blumenreicher Kraft" — sind alle Anlagen des Geistes versammelt, Frische und Kühnheit gepaart mit Besonnenheit, wie der Norden sie erzieht, Phantasie und geniale Schöpferkraft, wie der Osten sie zeitigt. „Mit angehaltnem stillen Wüten" erringen sie den Sieg: die Wahl des Ausdrucks giebt Zeugnis, daß es um einen Sieg auf geistigem Gebiet sich handelt. Der Preis des Sieges ist die Eroberung des Peloponneses, dessen Landschaften Faust an die deutschen Stämme zu Lehen austeilt.

Man könnte sich mit der Deutung genügen lassen, daß in dem grandiosen Bilde die Gewinnung eines idealen Griechenlandes im Reiche des Geistes versinnlicht und seine Behauptung im Besitz aller deutschen Stämme:

> Herzoge soll ich euch begrüßen,
> Gebietet Sparta's Königin,
> Nun legt ihr Berg und Thal zu Füßen,
> Und euer sei des Reichs Gewinn.

Aber die Ausführung des Folgenden, besonders ein Umstand darin, zwingt die Deutung weiter zu gehen. Bei der Verteilung wird der Gothe genannt, der Franke, Sachse, Normanne; ihnen allen aber wird nicht etwa einer der andern Partikularstämme des großen deutschen Gesamtvolkes vorangestellt, sondern der Germane!

> Germane du! Corinthus Buchten
> Verteidige mit Wall und Schutz,
> Achaia dann mit hundert Schluchten
> Empfehl' ich, Gothe, deinem Trutz.
> Nach Elis ziehn der Franken Heere,
> Messene sei der Sachsen Los,
> Normanne reinige die Meere
> Und Argolis erschaff' er groß.

Sicherlich muß die Deutung sorgfältig sich hüten, allzusehr ins Einzelne zu gehen, das oft genug lediglich der lebendigen Ausstattung der für die bedeutenden Hauptgedanken gewählten Bilder dient. Ein Anderes aber ist es, wenn, wie hier, Goethe durch eine auffallende Abweichung von dem Erwarteten, notwendig Gegebenen mit unverkennbarer Absicht zum Verweilen und Erwägen auffordert. Germanen, Gothen, Franken und so fort, die Zusammenstellung wäre widersinnig, wenn sie nicht gerade dazu bestimmt wäre, den tiefern Sinn des Dichters anzuzeigen, und wenn der Aufschluß, den sie enthält, nicht das Bemühen, der Intention des Dichters nachzugehen, so reich belohnte. Diese war — die Euphorion-Episode und ihre von Goethe selbst auf Byron gelenkte Beziehung bezeugt es im Folgenden — die Ausbreitung des neugewonnenen klassischen Ideals zu bezeichnen überallhin, wo verwandtes germanisches Blut in den Nachbarvölkern fließt. Sie alle nehmen an dem idealen Gewinn mitgenießend und mitverteidigend Anteil. Der Germane, also das deutsche Volk, nimmt seine feste Stellung an dem Eingang, dem Schlüssel des eroberten idealen Besitztums, er „verteidigt es mit Wall und Schutz."

Daß er doch nie, möchte man in Goethes Sinne hinzufügen, den rühmlich eroberten Posten verließe! In den weiten, von der Natur so ganz verschiedenartig ausgestatteten Landschaften aber nimmt der Gothe, der Franke seinen Sitz — man denkt an die romanischen Nationen, die aus ihrem Blute erwuchsen, an die Italiener und Franzosen; der Sachse, der Normanne — wie könnte man verfehlen, der zunächst stammverwandten Engländer und Skandinavier zu gedenken! Und was

kann wahrer und auch näherliegend sein? Sie alle nehmen, ein jeder auf seine Weise, teil an dem Erworbenen, bei ihnen allen wirkt mächtig fort, zum Genießen und zum Schaffen, ein Kulturfaktor, den die Deutschen nicht erfunden, den sie aber in seiner Kraft und Wahrheit siegreich wieder zur Herrschaft gebracht haben!

Dann wird ein jeder häuslich wohnen,
Nach außen richten Kraft und Blitz;
Doch Sparta soll euch überthronen,
Der Königin verjährter Sitz.

Der Antike bleibt ihre überragende Stellung im Reiche des Schönen für alle!

All-Einzeln sieht sie euch genießen
Des Landes, dem kein Wohl gebricht:
Ihr sucht getrost zu ihren Füßen
Bestätigung und Recht und Licht.

Bei solchen Anlässen wie dieser muß die Deutung darauf gefaßt sein, daß ihr das beliebte „Legt Ihr nicht aus, legt Ihr doch unter" entgegengehalten wird; aber wenn, wie hier, die Wahl so steht, daß man erstlich den Dichter einer Achtlosigkeit, ja Sinnlosigkeit zu zeihen hat, um sodann über die Stelle als über ein totes Ornament hinwegzulesen, oder einen quellenden, unendlicher Erweiterung fähigen Gedanken darin zu finden, zu dem sie nicht etwa nur willig sich darbietet, sondern zu dem sie geradezu auffordert — wer möchte zweifeln? —

Die Bestätigung liefert der sich anschließende Chorgesang. Auch die Begleiterinnen der Helena haben an ihrer neuen Herrschaft Anteil; sie können gesicherten Wohnsitz darin nehmen. Sie preisen die Tüchtigkeit und die Kraft, die, was „sie wohl schmeichelnd gewann",

auch „tapfer und klug" zu bewahren weiß, im Bunde mit den Starken allen, die getreulich dem Führer folgen:

> Seinen Befehl vollziehn sie treu,
> Jeder sich selbst zu eignem Nutz,
> Wie dem Herrscher zu lohnendem Dank,
> Beiden zu höchlichem Ruhmes Gewinn.
>
> Denn wer entreißet sie jetzt
> Dem gewalt'gen Besitzer?
> Ihm gehört sie, ihm sei sie gegönnt,
> Doppelt von uns gegönnt, die er
> Samt ihr zugleich innen mit sicherster Mauer,
> Außen mit mächtigstem Heer umgab.

Denn in der Mitte des als ein ideales Griechenland gedachten Peloponneses nimmt Faust mit Helena seinen Wohnsitz — „Wir halten in der Mitte Stand" — in einem idealen Arkadien, wo Schönheit und Stärke, wo Natur und Kultur in innigster Verbindung mit einander herrschen: eine verklärende Annäherung des Menschlichen an das Göttliche! —

Das herrliche Lied, worin Faust dieses ideale Arkadien schildert, gleichsam als den Schauplatz jener „achten" Gattung der Poesie, des „heroischen Idylls", das „noch im Olymp west", erfordert in der Fülle seiner Ideen und der Schönheit seiner Bilder eine gesonderte Betrachtung. Es bildet den Höhe- und Ruhepunkt der Helenadichtung.

Die Schilderung des idyllischen Arkadiens wird zum Bilde für das Urwesen der Poesie zugleich und für ihre reinste Vollendung. Goethe erblickte sie in der Kunst der Alten, wo sie, vollkommen naiv, mit der Einfalt ursprünglicher Natur göttliches Genügen verbindet, mit der Einfachheit heiter gesunden Empfindens den verklärten Ernst hoher olympischer Freude. Diesem Ideal naiver Kunst

nachzustreben, war sein eigenes höchstes Ziel, und so erscheint ihm jener geheiligte Bezirk gleichsam als die „Mitte“ aller Kunstbestrebung, wohin sie immerdar zu blicken hat, wo ihre Gottheit thront, woher ihr immerfort Erfrischung und Gesundung strömt.

> Die Gaben, diesen hier verliehen —
> An jeglichen ein reiches Land —
> Sind groß und herrlich, laß sie ziehen!
> Wir halten in der Mitte Stand.
> Und sie beschützen um die Wette,
> Ringsum von Wellen angehüpft,
> Nichtinsel dich, mit leichter Hügeldecke
> Europens letztem Bergast angeknüpft.

Innerhalb des idealen Kunstbezirks, als welcher die peloponnesische Halbinsel vorgestellt wird, ist Arkadien, das rings von all den andern Landschaften umgebene, nun der Königin gewonnen:

> Dies Land, allein zu dir gekehret,
> Entbietet seinen höchsten Flor:
> Dem Erdkreis, der dir angehöret,
> Dein Vaterland, o! zieh es vor.

Mit seinen schneebedeckten Gebirgen, seinen Schluchten und Felsenhöhlen, seinen Hängen und grünen Matten, seinen Quellen und stürzenden Bächen, seinen Hügeln wird es geschildert, auf denen die Wollenherden weiden, und, vorsichtig, abgemessen hinan zum jähen Rande das gehörnte Rind schreitet:

> Pan schützt sie dort, und Lebensnymphen wohnen
> In buschiger Klüfte feucht erfrischtem Raum,
> Und, sehnsuchtsvoll nach höhern Regionen,
> Erhebt sich zweighaft Baum gedrängt an Baum.
>
> Alt Wälder sind's! Die Eiche starret mächtig,
> Und eigensinnig zackt sich Ast an Ast;
> Der Ahorn mild, von süßem Safte trächtig,
> Steigt rein empor und spielt mit seiner Last.

Und mütterlich im stillen Schattenkreise
Quillt laue Milch, bereit für Kind und Lamm;
Obst ist nicht weit, der Ebnen reife Speise,
Und Honig trieft vom ausgehöhlten Stamm.

Hier ist das Wohlbehagen erblich,
Die Wange heitert wie der Mund,
Ein jeder ist an seinem Platz unsterblich:
Sie sind zufrieden und gesund.

Und so entwickelt sich am reinen Tage
Zu Vaterkraft das holde Kind.
Wir staunen drob: noch immer bleibt die Frage:
Ob's Götter, ob es Menschen sind?

So war Apoll den Hirten zugestaltet,
Daß ihm der schönsten einer glich:
Denn wo Natur im reinen Kreise waltet
Ergreifen alle Welten sich.

So ist es Faust gelungen, der reinen Schönheit teilhaftig zu werden, die, „vom höchsten Gott entsprungen, der ersten Welt angehört." Die Vergangenheit liegt hinter ihm. Auf seligem Grund in ewiger Jugendkraft zu heiterstem Geschick zu wohnen, folgt ihm Helena nach Arkadien, und ihm gehört der Platz an ihrer Seite:

Zur Laube wandeln sich die Thronen,
Arkadisch frei sei unser Glück!

Fausts Lied bedeutet die Erreichung des Gipfelpunktes: die Epoche des Klassizismus; oder im Sinne der dramatischen Gesamthandlung ausgedrückt, die Erfüllung jenes lapidaren Programms im Urentwurf: „Schaffensgenuß mit Bewußtsein — Schönheit." — Eine große Pause kündet die Wendung zu einer ganz neu einsetzenden Aktion an. „Der Schauplatz verwandelt sich durchaus. An eine Reihe von Felsenhöhlen lehnen sich geschlossene Lauben. Schattiger Hain bis an die rings umgebende

Felsensteile hinan. Faust und Helena werden nicht gesehen. Der Chor liegt schlafend verteilt umher."

Phorkyas, die Vermittlerin, die Helena zu Faust brachte, ist inzwischen die Vertraute gewesen, die das hohe Liebespaar, abgesondert von der Welt, als die Einzige zu seinem stillen Dienste gerufen. Aus ihrem Munde erfährt der Chor, den sie aus seinem Schlafe weckt — „Wie lange Zeit die Mädchen schlafen, weiß ich nicht" — das Wunder der Geburt Euphorions. — Wieder möchte man glauben, daß es ein bloßer Notbehelf ist, wenn der Dichter gerade ihr dieses Amt der vertrauten Berichterstatterin zuweist, zumal sie mit der anteilvollen Schilderung der schnell entwickelten Wunderherrlichkeit des Knaben bedenklich aus ihrer Rolle zu fallen scheint: dieselbe Frage stellt sich in gesteigerter Weise noch einmal in dem Auftreten der Phorkyas bei Helenas Verschwinden. Die nähere Betrachtung zeigt, daß Goethe in der Figur der Phorkyas vielmehr den Charakter und den Aktionszweck des Mephistopheles aufs konsequenteste festgehalten hat. Wie die Phorkyas dem Wunsche Fausts nach dem Besitz der Helena sich dienstbar gemacht hat, um auch auf diesem Wege ihm ihre Fallstricke zu legen, ihn zum Versinken in thatenlosen Genuß zu verführen, so ist sie weiterhin fortwährend gegenwärtig, um scheinbar fördernd ihren übelwollenden, zum Schaden gewandten Sinn zu bethätigen. In den Ausdruck des Thatsächlichen übersetzt, bedeutet das doch nur die einfache Wahrheit, daß selbst den idealsten menschlichen Bestrebungen unvermeidlich sich Fehl, Irrtum und Mißlingen anheften, und oft gerade in dem ersehntesten, mit den herrlichsten Hoffnungen begleiteten Gelingen.

Bedeutungsvolle Winke zeigen an, daß in dem Bericht der Phorkyas es sich um das Ergebnis, um die Frucht

einer weit ausgedehnten vorangegangenen Entwickelung handelt. In die Höhlen, Grotten und Lauben der „Felsen-stelle“ haben Faust und Helena sich „von der Welt abgesondert;“ dort hat **Phorkyas** sie sich selbst überlassen, ihrem eigenen, durchaus dem Erdentreiben zugewandten Werke nachgehend:

> Doch, wie es Vertrauten ziemet,
> Schaut' ich um nach etwas anderm, wendete mich hier und dorthin,
> Suchte Wurzeln, Moos und Rinden, kundig aller Wirksamkeiten,
> Und so blieben sie allein.
>
> Chor. Tust du doch, als ob da drinnen ganze **Weltenräume** wären,
> Wald und Wiese, Bäche, Seen: welche Märchen spinnst du ab!
>
> Phorkyas. **Allerdings, ihr Unerfahrnen! das sind unerforschte Tiefen.**

Der tiefe Sinn von Goethes Idee enthüllt sich erst im Folgenden; doch es sei hier einmal der Handlung vorgegriffen und gleich von vorneherein im Beginn der Euphorion-Episode ihrer Anlage und Bedeutung nachgegangen.

Während des Hochstandes der klassischen Epoche ist Phorkyas abseits geblieben. Das Terrain ist ihr fremd, sie fühlt sich ausgeschlossen und findet da keine Gelegenheit zum Eingreifen. Außerdem weiß sie genau, daß allem Höchsten und Schönsten nur beschränkte Dauer zugemessen ist. Aber auf die **Folgeerscheinungen** richtet sie ihr Augenmerk und ihre Hoffnung; da wird sie reichlich die erwartete Gelegenheit finden, wie sie es wünscht, am Schädlichen sich zu erfreuen. So konnte Goethe im Folgenden allerdings **scheinbar** die Rolle der Phorkyas verändern: er konnte ihr einfach das Amt der Berichterstatterin

des sich Ereignenden zuteilen, der passiven Zuschauerin sogar der eintretenden Katastrophe, ja, der vorgeblich wohlmeinenden Mahnerin: ist doch alles, was geschieht, das Ergebnis der von ihr selbst eingeleiteten Veranstaltung. Die Alternative steht dabei genau so wie im ganzen Faustgedicht vom Anbeginn: Mephistopheles hofft noch immer die Wette zu gewinnen; in Wahrheit schreitet Faust immer weiter auf dem Wege vor, aller Anfechtung zum Trotz zuletzt zu obsiegen.

Was war denn die nächste Folgeerscheinung der klassischen Epoche am Schluß des großen Jahrhunderts und im Beginne des folgenden? Es war vor allem eine gradezu ins Wunderbare gesteigerte Leichtigkeit des Produktionsvermögens, eine spielend vom Talent erworbene Virtuosität im Gebrauch der überkommenen Kunstmittel, eine frühzeitige Entzündung der Phantasie, ein intuitives, schnelles und unmittelbares Erfassen einer Welt von Ideen, das die Geister der aufstrebenden Generation über sich selbst hinaus entzückte und wie im Taumel fortriß. Wie konnten die schlimmen Folgen ausbleiben, an denen ein Mephistopheles seine helle Freude haben mußte? Und auch die Phorkyas, die Inkarnation des Häßlichen, hatte bald genug Veranlassung zu bestbegründetem Wohlgefallen. Die verhängnisvollen konstitutionellen Gebrechen der romantischen Poesie waren die Willkür und daher die Maßlosigkeit der Phantasie, der Mangel an Tiefe und Klarheit der stürmisch erhaschten, nicht erarbeiteten Ideen, die Grenzenlosigkeit, daher zerfahrene und fragmentarische Unfertigkeit ihrer Intentionen. Nicht aber eine polemisch-kritische Revue ihrer Verirrungen beabsichtigte Goethe zu geben; das hätte nicht in den Rahmen gepaßt und wäre dem hohen Stile seiner Dichtung wenig

angemessen gewesen. Ihrer Größe kann nur das Große anstehen; so läßt er alles Häßliche, Kleinliche, Verworrene und Kranke der Erscheinung völlig bei Seite und zeichnet das Excessive, Maßlose der neu sich entfaltenden Poesie, das die glänzend emporsteigende einem frühen, jähen Untergange weiht, von seiner großartigsten, liebenswürdigsten, unwiderstehlich die bewundernde Sympathie sich erobernden Seite. Wie natürlich, ja wie unvermeidlich, daß dabei, ganz ungesucht vom Dichter und ohne Beeinträchtigung des Planes der Dichtung, ohne die geringste Irreleitung des verständnisvoll ihr folgenden Lesers, das Bild des genialsten Jüngers der romantischen Poesie aufstrahlen mußte, und daß die dichterische Darstellung ihres jähen Falles in die Nänie über seinen frühen Untergang ausklingt! — Die Dichtung verliert durch diese leise einfließende, zarte und tiefempfundene Nebenbeziehung nichts von ihrer typischen Kraft und Allgemeinheit —

Das Vorbild zu der reizvollen Erzählung von der Geburt des Euphorion entnahm Goethe dem „dichtend belehrenden Wort" des Altertums, „Hellas urväterlicher Sagen göttlich-heldenhaftem Reichtum." Der Chor schildert als Gegenstück die Geburt des Hermes:

> Alles, was je geschieht
> Heutigen Tages,
> Trauriger Nachklang ist's
> Herrlicher Ahnherrn Tage:
> Nicht vergleicht sich dein Erzählen
> Dem, was liebliche Lüge,
> Glaubhaftiger als Wahrheit,
> Von dem Sohne sang der Maja —

wie der kaum geborene Säugling die elastischen Glieder dem Zwange der köstlichen Wickeln entzieht und sogleich seine gewandtesten Künste bethätigt, dem Poseidon den

Dreizack entwendet, Ares das Schwert aus der Scheide, dem Phöbos die Pfeile und dem Hephästos die Zange stiehlt; dem Eros siegt er ob „in beinstellendem Ringerspiel, raubt auch Cyprien, wie sie ihm kos't, noch vom Busen den Gürtel."

Nur das Hauptmotiv benutzend, bildet Goethe seinen herrlichen Mythus aus, den Phorkyas nicht nur dem Chor erzählt sondern auch den Zuhörern, die sie nach aristophanischer Weise direkt anredet:

Erstaunen soll das junge Volk:
Ihr Bärtigen auch, die ihr dadrunten sitzend harrt,
Glaubhafter Wunder Lösung endlich anzuschaun.

An Stelle einer umständlicher geplanten Vorbereitung, wovon die Paralipomena Zeugnis geben[1]), hat Goethe mit glücklichster Inspiration, das antike Vorbild noch überbietend, den Sohn der Helena durch ein Wunder entstanden und sogleich in übermütigster Freiheit agierend eingeführt. Die Höhlenräume wiederhallen auf einmal von Gelächter, Scherzgeschrei und Lustgejauchze, ein Knabe springt von der Mutter Schoß zum Manne, von dem Vater zu der Mutter, kosend und mit thöriger Liebe Neckereien tändelnd:

Nackt, ein Genius ohne Flügel, faunenartig ohne Tierheit,
Springt er auf den festen Boden.

Wie vielsagend ist diese Charakteristik! Die neue Dichtung ist genial, aber ohne die Fähigkeit des Fluges, der Erhebung zum Höchsten; nicht niedrig ist sie, aber

1) Vgl. a. a. O. Nr. 167,8: „Schwangerschaft Phorkyas hinweg zu wachen." Der Text, bei „hinweg" mit einem (?) versehen, ist offenbar richtig und mit der Interpunktion „— Phorkyas hinweg — zu wachen" so zu verstehn, daß Ph. sich in das Innere der Felsenhöhle „hinwegbegiebt", um dort bei der „Entbindung" (vgl. Nr. 166,15) gegenwärtig zu sein.

unvertilgbar eingepflanzt ist ihr der Zug zum ausgelassenen Spiel mit dem Sinnlichen:

> doch der Boden gegenwirkend
> Schnellt ihn zu der luft'gen Höhe, und im zweiten, dritten Sprunge
> Rührt er an das Hochgewölb.
> Ängstlich ruft die Mutter: springe wiederholt und nach Belieben,
> Aber hüte dich zu fliegen, freier Flug ist dir versagt.
> Und so mahnt der treue Vater: in der Erde liegt die Schnellkraft,
> Die dich aufwärts treibt, berühre mit der Zehe nur den Boden,
> Wie der Erdensohn Antäus bist du alsobald gestärkt.

Abermals höchst bedeutungsvolle Züge zur Charakteristik! Es ist die angeerbte Leichtigkeit der Produktion bezeichnet, die überkommen, nicht erworben, zum übermütigen, zwecklosen Mißbrauch, nur um der ungezügelten Freude an der Ausübung willen, verführt. Dazu die Warnung der Mutter, mit solchen unerprobten, keineswegs nachhaltigen Kräften sich nicht zum Höchsten zu verwegen; und des Vaters Mahnung, die Kraft am gegebenen Objekt zu üben, im getreuen Anschluß an das Wirkliche Gehalt, Maß und dauernde, immer sich erneuende Stärkung zu suchen. Alles Züge, die das Wesen der Romantik, ihre Vorzüge und ihre Schwäche, auf das Schärfste bestimmen. Eine neue Wendung zeigt sie dann in ihrer vollen Eigenart und in ihrem schönsten Glanze:

> Und so springt er auf die Masse dieses Felsens, von der Kante
> Zu dem andern und umher, so wie ein Ball geschlagen springt.
> Doch auf einmal in der Spalte rauher Schlucht ist er verschwunden,
> Und nun scheint er uns verloren. Mutter jammert, Vater tröstet,
> Achselzuckend steh' ich ängstlich. Doch nun wieder welch Erscheinen!
> Liegen Schätze dort verborgen?

Ein kühnes Bild, aber leicht verständlich, da der Ideenzusammenhang sicher auf die Spur der zu Grunde liegenden Vergleichung führt. Wo liegt denn die Stärke

der romantischen Dichtung? alles, was ihr Gehalt, Reichtum, zauberhafte Schönheit, unvergänglichen Wert und dauernden Glanz verleiht? Liegt es nicht in ihrer Verbindung mit einer Wissenschaft, die sie selbst erst aus den Tiefen heraufholte, die sie anregte, zum Teil erschuf, in die sie hinabtauchte, um aus ihr unerschöpfliche Schätze an Gegenständen wie an Ideen emporzufördern? Und konnte es nicht zeitweilig scheinen, als ob sie in dem historischen Studium ihre dichterische Freiheit aufgab, verlor? Eine neue Erforschung des *Volkstums* nach seiner tiefsten Eigenart hebt mit ihr an, nach den Urgründen seiner Sprache und seiner Mythe, nach seiner Sitte, Religion, Kunst und Dichtung, nach den feinsten und zartesten, den gewaltigsten und erhabensten Offenbarungen der nationalen Individualität. Was starr, gleichsam in Klüften verschüttet, dem stumpfen Blick der Vorurteile unentdeckt, gelegen hatte, tritt hervor in unendlich mannigfaltigen Formen, in leuchtenden Farben, eine Welt von neuen Anschauungen und Gedanken ins Leben rufend. Und welche Schätze hob die Poesie aus diesen Schachten! Nicht zu gedenken des Überschwanges an neuen poetischen Formen, zauberhafter Melodien, Grazie und Fülle des Schmucks, Kraft und Tiefe des Ausdrucks — auch vom Geiste umweht war die neue Wundererscheinung, sah man doch die Völker und ihre Geschichte, ihre Denkmale und die Gesamtheit ihres Seins und Schaffens, ja in dem von da zurückstrahlenden Lichte die *Natur* selbst mit neuen hell gewordenen Augen an! — Wieder heftet sich da die Erinnerung unwillkürlich und wie magnetisch angezogen an die glänzende und düstere Gestalt des Sängers des Childe Harold.

Blumenstreifige Gewande
Hat er würdig angethan.

Quasten schwanken von den Armen, Binden flattern um den Busen,
In der Hand die goldne Leier, völlig wie ein kleiner Phöbus
Tritt er wohlgemut zur Kante, zu dem Überhang: wir staunen.
Und die Eltern vor Entzücken werfen wechselnd sich ans Herz.
Denn wie leuchtet's ihm zu Haupten? Was erglänzt, ist
schwer zu sagen,
Ist es Goldschmuck, ist es Flamme übermächtiger Geisteskraft.

Auch diese zweifelnde Frage, was in der glänzenden Erscheinung überwiegt, ob die Fülle des blendenden Schmucks oder die Kraft der Ideen, ist charakteristischer für die Gesamtheit der romantischen Kunst als es Worte auszudrücken vermögen.

Und so regt er sich gebärdend, sich als Knabe schon verkündend
Künftigen Meister alles Schönen, dem die ewigen Melodien
Durch die Glieder sich bewegen; und so werdet ihr ihn hören,
Und so werdet ihr ihn sehn zu einzigster Bewunderung.

„Ein reizendes, reinmelodisches Saitenspiel erklingt aus der Höhle. Alle merken auf und scheinen bald innig gerührt", so lautet die scenische Zwischenbemerkung, die für das folgende bis zu Euphorions Tode eine begleitende vollstimmige Musik vorschreibt.

Seltsam genug müßten die Verse der Phorkyas erscheinen, mit denen sie die neuen Weisen begleitet, wenn man sie ernst nehmen wollte:

Höret allerliebste Klänge,
Macht euch schnell von Fabeln frei,
Eurer Götter alt Gemenge,
Laßt es hin, es ist vorbei.

Niemand will euch mehr verstehen,
Fordern wir doch höhern Zoll:
Denn es muß von Herzen gehen,
Was auf Herzen wirken soll.

Was sollen solche Worte im Munde von Phorkyas-Mephistopheles? „Sprich nicht vom Herzen! Das ist

eitel", hatten die Sphinxe ihm erwidert, „ein lederner, verschrumpfter Beutel, das paßt dir eher zu Gesicht." Es handelt sich um das ironische Lob des sentimentalischen Gefühlsüberschwanges in der neuen Poesie, von der nicht mit Unrecht Phorkyas sich die Förderung ihrer verderblichen Absichten verspricht. Der Erfolg erweist sogleich die verführerische Macht der die Seele zu sanfter Trauer und zum Versinken in sich selbst lockenden Klänge. „Das Romantische ist das Kranke, das Klassische das Gesunde", sagt Goethe. Selbst der Chor beginnt von seiner „Götter alt Gemenge" abzufallen, um dem reizenden Neuen sich hinzugeben:

Chor. Bist du, fürchterliches Wesen,
Diesem Schmeichelton geneigt,
Fühlen wir, als frisch genesen,
Uns zur Thränenlust erweicht.

Laß der Sonne Glanz verschwinden,
Wenn es in der Seele tagt,
Wir im eignen Herzen finden,
Was die ganze Welt versagt.

Das ist sehr unantik empfunden, und im diametralen Gegensatz zur Licht- und Weltfreudigkeit der Alten der typische Ausdruck der modernen, romantischen Gefühlsweise.

In einem Terzett voll Liebeslyrik spricht sich nun das innige Entzücken des Elternpaares an dem herrlichen Knaben und dessen leidenschaftliches Ungestüm aus. Aus dem „edlen Zwei" ist „zu göttlichem Entzücken ein köstlich Drei" geworden. „Ich bin dein, und du bist mein", das Wort des alten Minnesängers hören wir aus Fausts Munde; wie wünscht er dem holden Knaben die Dauer des Daseins: „und so stehen wir verbunden, dürft' es doch

nicht anders sein!“ Sehr sinnvoll aber sieht der Chor in dem Reiz des Sohnes doch vor allem den Abglanz von der Schönheit der Eltern; ohne Bild gesprochen: in dem Schönsten der romantischen Poesie kommt doch vor allem das Erbe der klassischen Zeit zur Erscheinung.

Chor. Wohlgefallen vieler Jahre
In des Knaben mildem Schein
Sammelt sich auf diesem Paare.[1]
O! wie rührt mich der Verein.

Bald wird der Verein sich lösen, wie von dem Chore sogleich die Befürchtung ausgesprochen wird. Denn mit unzähmbarer Heftigkeit dringt die Begierde Euphorions hervor zum ungezügelten Streben ins Grenzenlose. „Ich will nicht länger am Boden stocken“; „zu allen Lüften hinauf zu dringen, ist mir Begierde, sie faßt mich schon.“ Vergebens sind die Mahnungen des Vaters zur Mäßigung, die angstvollen Bitten Helenas, daß er „das schön errungene Mein, Dein und Sein“ nicht zerstöre!

Schnell genug wird sich die Kluft zwischen ihm und den Eltern erweitern. Noch heißt es, wenn Faust ihm zuruft: „Bändige, Eltern zu Liebe, überlebendige heftige Triebe!“ „Nur euch zu Willen halt' ich mich an.“ Nun schlingt er sich durch den Chor, ihn zum Tanze fortziehend; aber während Helena wohlgefällig zuschaut, der Chor dem reizenden Spiele, völlig gewonnen, sich hingiebt, steht Faust schon mißbilligend zur Seite:

---

[1] Das ist kein Blick in die Zukunft — es wird sich in diesem Knaben den Eltern vieljähriges Wohlgefallen sammeln — sondern ein Urteil über das Gegenwärtige: in dem von dem Knaben ausgehenden Glanz erscheint über dem Elternpaare versammelt vielfaches Wohlgefällige, das den Eltern selbst eignet.

Wäre das doch vorbei!
Mich kann die Gaukelei
Gar nicht erfreun.

Es ist die Mißbilligung des von der Strenge der hohen Schönheit erfüllten Kunstsinns gegen die Vergeudung der Phantasie im Spiele des bloßen sinnlichen Reizes. Schnell entartet das Spiel zur rücksichtslosen, leidenschaftlichen Erregung, und schon vereinigen sich Helena und Faust zu entschiedenem, unwilligem Einspruch:

Welch ein Mutwill'! Welch ein Rasen!
Keine Mäßigung ist zu hoffen.
Klingt es doch wie Hörnerblasen
Über Thal und Wälder dröhnend;
Welch ein Unfug! welch Geschrei!

Ist es da noch erforderlich, den der kritischen Auflösung widerstrebenden, zarten organischen Bau der Dichtung durch die weitern Hinweise auf den Parallelismus zwischen ihr und dem Verhältnis des Klassicismus zur Romantik zu zerlegen: wie aus der verwandtschaftlichen Liebe sich der immer stärkere Antagonismus entspann? —

Das ungemäßigte Spiel der entzündeten Sinne geht in verwegene Gewaltthat über. Die Wildeste der Choretiden schleppt Euphorion zu erzwungenem Genusse herein. Sie flammt in seinem Arme auf und lodert in die Höhe:

Laß mich los! In dieser Hülle
Ist auch Geistes Mut und Kraft,
Deinem gleich ist unser Wille
Nicht so leicht hinweggerafft.
Glaubst du wohl mich im Gedränge?
Deinem Arm vertraust du viel!
Halte fest, und ich versenge
Dich, den Thoren, mir zum Spiel.

Während bis hierher in der Euphorion-Episode Goethe sich durchaus der Form der Symbolik bedient hat,

die nur die Deutung nach ihren leitenden Hauptideen verträgt und ihr nur in leicht eingestreuten Hindeutungen spezielleren Anhalt gewährt, hat er an dieser Stelle zur in allen Teilen bestimmt durchgeführten Allegorie gegriffen. Daß hier nicht an Vorgänge des Lebens, sondern lediglich an dichterische Verhältnisse zu denken ist, steht außer Zweifel. Die Vergewaltigung der Choretide durch den verwegenen Knaben:

— Mir zur Wonne, mir zur Lust
Drück' ich widerspenstige Brust,
Küß' ich widerwärtigen Mund
Thue Kraft und Willen kund —

wäre ein treffendes Bild für das vermessene Beginnen, mit der Kraft und dem Willen der erhitzten Leidenschaft die Kunstform zur Willfährigkeit zwingen zu wollen. Sie ist keine bloß äußerliche „Hülle," sondern „Kraft und Wille eines Geistes" ist in ihr, die gewonnen werden wollen. Wer sie „gegen ihren Willen" ergreifen und festhalten will, traut sich zu viel zu und erleidet schmählichen Mißerfolg. Unter den Händen zerstiebt, zerfließt ihm der erhoffte Triumph; die in die Lüfte lodernde Flamme, worin der keinen Zwang leidende Geist sich verwandelt, versengt den Thoren, der vergebens nach dem verschwundenen Ziel hascht. Wie oft sind die romantischen Talente so gescheitert! Und in der That ist keinem selbst der Größesten unter den Romantikern der Kampf mit der Strenge der großen Kunstgattungen geglückt. Hier, im Zusammenhange der Euphorionscene, hat freilich das in äußerster Knappheit behandelte Motiv nur den Zweck, durch einen weitern markanten Zug die achtlos zugreifende Selbstüberschätzung der jugendlich unerprobten, um so zügelloseren Kraft zu kennzeichnen.

Um so überraschender ist die unmittelbar darauf sich vorbereitende Wendung des Gedankens. Wird diesem stürmenden Ungestüm auch niemals es beschieden sein, die hohen Ziele der reinen, edelsten Kunst zu erreichen — und schon bangen Helena, Faust und der Chor um den nahen Fall — so liegt doch in dem unbezähmbaren Drange des immer vorwärtsstrebenden Impulses, der jauchzenden Jugendlust sich den Gefahren entgegenzustürzen nicht nur ein unwiderstehlich fesselnder Reiz, sondern diese überbrausende Kraft findet wohl in den Forderungen der Zeit ihre Stelle zu herrlicher Wirksamkeit, sei es auch mit der Gefahr, sich dabei zu opfern. Die reine Kunst findet Zweck und Ziel in sich selbst; hier sucht die Poesie ihr Ziel im bewegten Leben und stürzt sich mit unaufhaltsamer Begeisterung in den Kampf. Aus der Enge des Waldgebüsches und der Felsenthäler lockt es Euphorion zu dem Sausen des Windes, dem Gebrause der Wellen; ihn hält nicht die idyllische Ruhe bei den Reben am Hügelrand, bei den Feigen und Apfelgold.

> Träumt ihr den Friedenstag?
> Träume, wer träumen mag:
> Krieg! ist das Losungswort.
> Sieg! und so klingt es fort.

Die letzten Flammen von dem mißglückten, ziellosen Übermutstreiben her hat er „abgeschüttelt:" nun wächst er plötzlich empor zur Manneskraft und zur Größe in der selbstvergessenen Hingabe an ein „heiliges" Ziel.

Die inhaltvolle Strophe, die den Höhepunkt der ganzen Scene bildet, ist leider in allen Ausgaben, auch in der neuen „Sophien-Ausgabe," willkürlich entstellt, so daß ihr großartiger Gedanke vernichtet wird. So lautet Goethes Text, und so ist nach seiner Interpunktion die Strophe:

Welche dies Land gebar
Aus Gefahr in Gefahr,
Frei, unbegrenzten Muts,
Verschwenderisch eignen Bluts.
5. Den nicht zu dämpfenden
Heiligen Sinn
Alle den Kämpfenden
Bring' es Gewinn![1]

In dem kritischen Apparat der Sophien-Ausgabe (W. W. I. 15, 2, S. 125) heißt es von dieser Strophe: „Eine der schwierigsten und maniertesten Anakoluthien des Goethischen Altersstils; die Überlieferung ist unverständlich." In Wahrheit handelt es sich um nichts als um zwei dichterische Freiheiten, die an sich zu den keineswegs ungewöhnlichen gehören und die von Goethe zu allen seinen Zeiten angewendet werden; nämlich im ersten Satze um die Auslassung der Kopula „sind," im zweiten um die Fortlassung eines „als" oder „zum" vor dem prädikativen Objekt; statt „zum Gewinn" hat Goethe einfach „Gewinn" gesetzt.

Der Chor hat Euphorion zugerufen: „Wer im Frieden wünschet sich Krieg zurück, der ist geschieden vom Hoffnungsglück." Darauf antwortet er: „Welche dies Land gebar aus Gefahr in Gefahr" — das heißt also doch:

---

1) Schon Riemer hatte am Ende von V. 3 nach „Muths" ein Komma gesetzt, am Ende von V. 4 den Punkt nach „Bluts" in ein Komma umgewandelt, ebenso nach „Sinn" in Vers 6 ein Komma gesetzt. Sodann hatte er V. 5 und 6 geändert in „Mit nicht zu dämpfendem, Heiligem Sinn." Erich Schmidt schreibt in W. W. I 15, 2 S. 125 mit Zarnckes Beistimmung, indem er ebenso willkürlich die Interpunktion ändert — nur nach „Bluts" in V. 4 setzt er ein Semikolon — den V. 5 so: „Dem nicht zu dämpfenden u. s. w." Beide Mal bleibt die Strophe unverstanden, und der Gedanke wird durch solche Änderungen umgebracht.

„Die in diesem Lande, dem Peloponnes, unter Gefahren und zu Gefahren Geborenen", „frei," also als freie Männer, sind „voll unbegrenzten Mutes verschwenderisch eignen Bluts." Die Mahnung zum Frieden, die Warnung vor dem Verlust des Glückes weist Euphorion zurück mit dem stolzen Wort, daß das Glück der frei, zu Gefahren geborenen Söhne dieses Landes, sein Glück, darin liege, daß sie freudig ihr Blut hingeben in mutvollem Opferungsdrange, sollte es auch umsonst verschwendet sein. Denn — und hierin liegt die gewaltige Kraft des Gedankens der Strophe — auch das so verschwendete Blut bringt Gewinn: es bringt allen Kämpfern jenen höchsten Gewinn, der alle Gefahren überdauert und überwindet: den nicht zu dämpfenden, den heiligen Sinn!

Immer größer erscheint nun Euphorion dem Chor; wie ein Harnisch glänzt sein Dichtergewand, und ein Schein wie von Erz und Stahl geht von ihm aus. Ehern erklingt auch sein Lied:

Keine Wälle, keine Mauern,
Jeder nur sich selbst bewußt:
Feste Burg, um auszudauern,
Ist des Mannes ehrne Brust.

Wollt ihr unerobert wohnen,
Leicht bewaffnet rasch ins Feld:
Frauen werden Amazonen,
Und ein jedes Kind ein Held.

Staunend preist der Chor die „heilige, himmelan steigende Poesie"; und Euphorion: „im Geiste hat er schon gethan", Thaten des Geistes verrichtet, die ihn „den Starken, Freien, Kühnen zugesellen."

Alles vereint sich an dieser Stelle, um Goethe den kühnen Schritt wagen zu lassen, dem bisher ganz allge-

mein gehaltenen Bilde die Züge einer erst jüngst vergangenen Wirklichkeit zu verleihen, die zur Zeit der Abfassung der Helena alle Gemüter leidenschaftlich erregte. Das nimmt dem Bilde nichts von seiner typischen Geltung, während es das lebendige Interesse an der Darstellung bedeutend erhöht. Der Peloponnes als idealer Schauplatz, Euphorion, der ideale Vertreter der Romantik, mehr und mehr an Byron gemahnend; nun mit himmelansteigender Poesie in den Kämpfern den nicht zu dämpfenden, heiligen Sinn entzündend: alles fügt sich zusammen, um unabwendbar die Reminiscenz des griechischen Heldenkampfes für die Befreiung heraufzubeschwören.

„Sind denn wir gar nichts dir? Ist der holde Bund ein Traum?“ rufen schmerzerfüllt Helena und Faust; aber schon hört Euphorion den Donner der Schlacht. „Sollt' ich aus der Ferne schauen? Nein! ich teile Sorg' und Not.“

> Und hört ihr donnern auf dem Meere?
> Dort widerdonnern Thal um Thal,
> In Staub und Wellen Heer dem Heere,
> In Drang um Drang zu Schmerz und Qual.
> Und der Tod
> Ist Gebot,
> Das versteht sich nun einmal.

Helena, Faust und der Chor.

> Übermut und Gefahr,
> Tödliches Loos.[1]

Euphorion.

> Doch! — und ein Flügelpaar
> Faltet sich los!
> Dorthin! Ich muß! ich muß!
> Gönnt mir den Flug!

---

1) Auch hier sind Subjekt und Prädikat asyndetisch neben einander gestellt, die Copula ist dazu zu denken.

„Er wirft sich in die Lüfte, die Gewande tragen ihn einen Augenblick, sein Haupt strahlt, ein Lichtschweif zieht nach.“ Es war nicht der Flügelschlag des Genius gewesen, der ihn emporgetragen, um ihn dauernd in den höchsten Höhen zu erhalten, sondern dem Sturmwind der Zeittendenzen hatte er sich vertraut, der ihn in seinen glänzenden Gewanden wie ein Meteor in die Lüfte erhob.

„Ikarus! Ikarus!“ ruft der Chor. „Ein schöner Jüngling stürzt zu der Eltern Füßen, man glaubt in dem Toten eine bekannte Gestalt zu erblicken; doch das Körperliche verschwindet sogleich, die Aureole steigt wie ein Komet zum Himmel auf, Kleid, Mantel und Lyra bleiben liegen.“ Die „Aureola“ erklärte Goethe selbst als „den Heiligenschein um die Häupter göttlicher oder vergötterter Personen.“ Auf Pompejanischen Gemälden, in den Gräbern der alten Christen kommt er vor; auch Kaiser Konstantin und seine Mutter werden so abgebildet. „Auf alle Fälle wird dadurch eine höhere geistige Kraft, aus dem Haupte gleichsam emanierend und sichtbar werdend angedeutet, wie denn auch geniale und hoffnungsvolle Kinder durch solche Flammen merkwürdig geworden.“ Ausdrücklich erinnert er an „die Flamme übermächtiger Geisteskraft“, womit er Euphorion gleich nach seiner Geburt erscheinen läßt. „Und so kehrt denn diese Geistesflamme bei seinem Scheiden wieder in die höheren Regionen zurück.“ — Wie Goethe die besondere, eigenartig bestimmte Form, worin er die poetische Kraft als solche, den „Knaben Lenker“ des Mummenschanzes, in neuer Weise emanierend gedacht, zu dem Euphorion der „Helena“ gestaltete, und wie sich damit während der Ausarbeitung die Reminiscenz an Lord

Byron nachträglich verknüpfte, ist schon berührt worden. Zu Eckermann äußerte er im Jahre 1827 (5. Juli): „Ich hatte den Schluß früher ganz anders im Sinne, ich habe ihn mir auf verschiedene Weise ausgebildet und einmal auch recht gut; aber ich will es euch nicht verraten.“ Wir kennen jetzt durch die Paralipomena diesen älteren Plan, und er ist im Vorstehenden erörtert. „Dann brachte mir die Zeit dieses mit Lord Byron und Missolunghi, und ich ließ gern alles übrige fahren.“ — „Ich konnte als Repräsentanten der neuesten poetischen Zeit niemand gebrauchen als ihn, der ohne Frage als das größte Talent des Jahrhunderts anzusehen ist. Und dann, Byron ist nicht antik und nicht romantisch, sondern er ist *wie der gegenwärtige Tag selbst*. Einen solchen mußte ich haben. Auch paßte er übrigens ganz wegen seines unbefriedigten Naturells und seiner kriegerischen Tendenz, woran er in Missolunghi zu Grunde ging.“

Und schon früher, vor der Vollendung der Helena, äußerte er über Byron zu Eckermann (24. Februar 1825): „Er ist ein großes Talent, ein *geborenes*, und die eigentlich poetische Kraft ist mir bei niemand größer vorgekommen als bei ihm.“

Indem Goethe in den nach dem Plane der Dichtung unvermeidlichen Untergang des Euphorion die Erinnerung an des genialen englischen Dichters frühzeitigen Tod verwob, — der, von der Flamme übermächtiger Geisteskraft umglänzt, durch Maßlosigkeit mit „Sitte und Gesetz“ und mit sich selbst entzweit, vergebens nach „dem Herrlichsten“ strebte —, konnte er es wagen, auf die von selbst sich einstellende Parallele direkt hinzuweisen. „In dem Toten glaubt man eine *bekannte Gestalt* zu erblicken. Ja, im Vertrauen darauf, daß die noch weitere Ausführung der

Analogie alle die, welche einmal den großen Sinn der ganzen Dichtung erfaßt hätten und festhielten, nicht beirren könnte, mochte er den noch kühneren Schritt thun, den Trauergesang des Chors um den Tod des Euphorion zu einem Nachruf für sein der Wirklichkeit gehörendes Abbild zu gestalten. Daß der Chor damit im Grunde aus seiner Rolle fällt, bemerkt Goethe selbst (vgl. Eckermann 5. 7. 1827): „er wird hier mit einemmal ernst und hoch reflektierend und spricht Dinge aus, woran er nie gedacht hat und auch nie hat denken können. . . . Mich soll nur wundern, was die deutschen Kritiker dazu sagen werden; ob sie werden Freiheit und Kühnheit genug haben, darüber hinwegzukommen."

Der ergreifende Trauergesang enthält vielfältige ganz individuelle Züge, die den „eigensten Gesang" Byrons, seine Lebensschicksale, die rücksichtslose Leidenschaftlichkeit seines Wesens bezeichnen:

Doch du ranntest unaufhaltsam
Frei ins willenlose Netz:[1]
So entzweitest du gewaltsam
Dich mit Sitte, mit Gesetz —

aber in seinen Grundgedanken ist der Trauergesang mit großer Kunst doch so gehalten, daß er die unmittelbare Anwendbarkeit auch auf Euphorion bewahrt.

---

1 Das überaus kraftvolle Bild ist wohl unzutreffend erklärt. Nicht das „Verhängnis" ist damit gemeint, auch heißt das „Netz" nicht „willenlos", „weil es an den Verirrungen nicht Schuld hat", was ganz sinnlos wäre; sondern die bildliche Vorstellung ist diese: in dem „unaufhaltsamen" Anstürmen gegen alles Hemmende, in dem Verlangen unbedingt „frei" zu sein verstricktest du dich, etwa wie ein im Netze sich verfangender Löwe, in tausend Bande, die dich grade der Freiheit beraubten, dich „willenlos" machten; gerietest in den „willenlosen" Zustand der Verstrickung.

Aus der Tiefe klingt noch Euphorions Ruf: „Laß mich im düstern Reich, Mutter, mich nicht allein!“ Und der Chor singt:

> Nicht allein! . . .
> Ach! wenn du dem Tag enteilest,
> Wird kein Herz von dir sich trennen.
> Wüßten wir doch kaum zu klagen,
> Neidend singen wir dein Loos:
> Dir in klar- und trüben Tagen
> Lied und Mut war schön und groß
>
> . . . .
>
> Doch zuletzt das höchste Sinnen
> Gab dem reinen Mut Gewicht,
> Wolltest Herrliches gewinnen,
> Aber es gelang dir nicht.
> Wem gelingt es? — Trübe Frage,
> Der das Schicksal sich vermummt,
> Wenn am unglückseligsten Tage
> Blutend alles Volk verstummt.

War doch in Euphorions Charakteristik als das „höchste Sinnen, das dem reinen Mut Gewicht‘ verlieh, jener „unbegrenzte Opfermut“ gepriesen, der allen Kämpfern den nicht zu dämpfenden, heiligen Sinn zum Gewinne bringt! So, scheint es, versteht man auch vollkommen Goethes Meinung, wenn er sagt, daß ihm Byrons Bild so völlig zu seiner Absicht paßte, weil er „nicht antik und nicht romantisch war, sondern wie der gegenwärtige Tag selbst.“ Gewiß gab er seinem Euphorion manche besonders für die Romantik charakteristische Züge; aber seine Absicht war die nachklassische, die Epigonenpoesie überhaupt, und zwar von ihrer besten, kraftvollsten Seite zu zeichnen. Und er begegnete da einer Eigenart, die, wenn sie an absolutem künstlerischen Wert unter der klassischen Kunst und ihrem

Vorbilde, der Antike, blieb, so doch durch etwas ganz Neues relativ sie übertraf, nämlich durch ihre aktuelle, unmittelbare und gewaltige Einwirkung auf die Zeit, durch ihre innige Identificierung mit den Forderungen einer Epoche der heftigsten, äußeren und inneren politischen Kämpfe! Ein großartiges Zeugnis der objektiven Selbstbeurteilung und neidlosen Anerkennung Goethes gegenüber Vorzügen, deren Mangel ihm bei Lebzeiten und später bis heute ebenso heftig als unverständig zum Vorwurf gemacht wurde und wird. Welche Wucht gewinnt in solcher Betrachtung die Frage: „Wem gelingt es?" jenes Höchste, Herrliche, „wenn am unglückseligsten Tage blutend alles Volk verstummt." Von ihrer bildlichen, unmittelbar auf Byron und den griechischen Freiheitskampf zielenden Beziehung lenkt sich der Blick rückwärts zu den ungeheuren Freiheitskämpfen des eignen Volkes und vorwärts zu allen Schauplätzen innrer und äußrer Kämpfe, auf denen sich der unbegrenzte Mut, die nicht zu dämpfende Begeisterung, der heilige Sinn zu bewähren hatten und in alle Zukunft zu bewähren haben werden. Wem ist es gelungen, wem gelingt es fortan, diese höchsten Güter dem deutschen Volke im Bewußtsein zu erhalten, sie ihm teuer zu machen, sie ihm zum bleibenden, dauernden Gewinn zu bringen? — Die heiligen Lieder immer neu und frisch hervorzubringen, mahnt der Chor:

> Doch erfrischet neue Lieder,
> Steht nicht länger tief gebeugt!
> Denn der Boden zeugt sie wieder,
> Wie von je er sie gezeugt.

Eine völlige Pause tritt nach dem Trauergesange ein: „Die Musik hört auf." —

Die Handlung hat ihr Ende erreicht. Helena nimmt

Abschied von Faust und folgt dem Knaben in das Reich Persephoneias. — Für die ursprüngliche Konzeption des ganzen Gedichts bedeutet dieser Abschluß, daß die Entwickelung Fausts durch das Element der Schönheit und der schöpferischen Kunst nun vollendet ist, daß er fortan mit erneutem und geläutertem Geist sich der schöpferischen That zuwenden wird. Wer sähe übrigens nicht, daß diese Wendung durch die Entwickelung Euphorions zum Praktisch-Wirksamen schon vorbereitet wird! In der Helena-Dichtung tritt Faust mit dem Tode Euphorions völlig zurück; das weitere gehört der Schilderung der Nachwirkungen von Helenas und Euphorions Erscheinung und Hingang.

Die Zeit des Klassicismus und seiner edelsten Nachblüte ist vorüber: und wie anders als in den Accenten der schmerzlichsten Klage könnte die Dichtung dieses Absterben ausdrücken! Der Liebesbund zwischen Faust und Helena löst sich, und die so lange ihm Vereinte, nun wieder ganz die antike Heroine, kehrt zu dem Orkus, dem sein Sehnen sie entrissen, zurück:

> Ein altes Wort bewährt sich leider auch an mir:
> Daß Glück und Schönheit dauerhaft sich nicht vereint.
> Zerrissen ist des Lebens wie der Liebe Band,
> Bejammernd beide, sag' ich schmerzlich Lebewohl!
> Und werfe mich noch einmal in die Arme dir.
> Persephoneia, nimm den Knaben auf und mich.

Desselben Symbols bedient sich Goethe für beider Dahinscheiden: „Das Körperliche verschwindet"; Kleid und Schleier Helenas bleiben in der Umarmung Fausts zurück, wie Euphorion Mantel und Lyra auf der Erde zurückließ. Die Bedeutung beider Symbole zu erklären fällt der Phorkyas anheim; darnach setzt sie sich für den

Rest der Schlußhandlung schweigend an einer Säule im Proscenium nieder.

Es wurde schon verschiedentlich darauf hingewiesen, daß der ernste, ja erhabene Ton, den Phorkyas-Mephistopheles hier anschlägt, der Deutung eines der schwierigsten Rätsel zu lösen aufgiebt. In der That spricht sie die reine Wahrheit aus! Nur vergesse man nicht, daß es zu den Künsten der schlauesten Verführung gehört, mitunter sich auch dieser zu ihren Zwecken zu bedienen. Schon einmal formulierte Mephistopheles gradehin das Motto: „Ich helfe mir zuletzt mit Wahrheit aus.“

„Kleid und Schleier“ der Helena, das Symbol für das Gewand der Schönheit, für die schöne Form, behalten auch nach ihrem Verschwinden noch einen Teil der Wunderkraft der Göttin; sie lösen sich in Wolken auf, umgeben Faust und heben ihn in die Höhe. Der Adel der vom reinen Geiste erzeugten Form ist alles, was uns vom Griechentum geblieben ist. Und wie könnte sein ewig ungestörtes Wirken kraftvoller, erhebender, ergreifender ausgesprochen werden als in den herrlichen Versen, die Goethe hier der Phorkyas anvertraut:

> Halte fest, was dir von allem übrig blieb.
> Das Kleid, laß es nicht los. Da zupfen schon
> Dämonen an den Zipfeln, möchten gern
> Zur Unterwelt es reißen. Halte fest!
> Die Göttin ist's nicht mehr, die du verlorst,
> Doch göttlich ist's. Bediene dich der hohen
> Unschätzbarn Gunst und hebe dich empor,
> Es trägt dich über alles Gemeine rasch
> Am Äther hin, so lange du dauern kannst.

So schön ist das, so wahr und klar und überzeugend, daß es keines Wortes der Hinzufügung bedarf. Aber

warum teilt es Goethe nicht etwa der Panthalis zu, in deren Mund sich solche feierlich-ernste Mahnung wohl schicken würde? Es muß eine tief begründete Absicht gewesen sein, die ihn bestimmte, diese Apotheose der Schönheitsform von der Häßlichkeit in Person verkünden zu lassen!

Man braucht nur die Wirklichkeit zu befragen, um Goethe zu verstehen. Hat denn der Kultus der schönen Form nicht auch seine Gefahren mit sich gebracht? Und wer hat sie schärfer bemerkt, wer hat sie feindseliger denunziert und, oft genug, weit über die Gebühr übertrieben als jener einseitige Verstand, jener harte, ideenlose Wirklichkeitssinn, jener unfruchtbare Geist der Verneinung, den grade Phorkyas-Mephistopheles vertritt? Aber auch ohne solche übelwollende Verkennung! Wie viele Beispiele Einzelner und ganzer Zeiträume, weithin in ihrem Einfluße reichender Geistesströmungen beweisen es, daß in der Hingabe an den beglückenden Zauber der edlen, der auserlesen schönen Formen — sobald es zum Hauptzwecke, zum Inhalte des Lebens gemacht wird, sie in die Wirklichkeit zu übertragen —, eine dämonische Verführungskraft liegt, stark genug, um den Verführten allen ihm zunächst liegenden Aufgaben und Pflichten abwendig zu machen, ja, ihn endlich ganz zu verderben? Statt, wie es thatsächlich geschehen, den Dichter abermals eines plumpen Notbehelfs zu zeihen oder das Problem der Stelle ganz zu ignorieren, liegt es der Interpretation ob, der ganz ungemeinen Feinheit nachzugehen, mit der auch hier verfahren ist. Denn wie steht, nachdem Faust durch Helenas Gewinnung geistig so hoch erhoben ist, die Partie des Mephistopheles gegen ihn? Schon hat Faust, der anfangs sich so verhängnisvoll von ihm leiten ließ, sich ihm mehr und mehr entzogen. Er steht

auf dem Punkte, dem Bösen, der ihm jetzt zum Häßlichsten geworden ist, für immer den Rücken zu wenden. Da gilt es für den Feind, eine veränderte Maske anzunehmen und auf dem Felde selbst, auf dem Faust, erhoben und beglückt, sich von ihm abgekehrt hat, im bereitwilligen Eingehen auf seine innersten Neigungen sich ihm aufs neue irreleitend zur Seite zu stellen, um ihn endlich doch zu verderben.

So glückte es dem Dichter, seine Phorkyas die herrlichste Wahrheit gradehin aussprechen und in ihrem Sinne doch zugleich aus ihrem feinen Gespinst die Schlinge bereiten zu lassen, die sie ihm um die Füße werfen will. Die Folge wird zeigen, wie Mephisto seine Gelegenheit wählt. Und so schließt Phorkyas ihre Apostrophe mit dem ominösen Worte:

Wir sehn uns wieder, weit, gar weit von hier.

Ganz anders verfährt sie mit der Hinterlassenschaft Euphorions; indem sie seine „Exuvien," Mantel und Lyra, vom Boden aufhebt und ins Proscenium tretend vorzeigt, findet sie den vollen Ton der altgewohnten Satire wieder. Die Symbolik ist deutlich genug: für die Epigonen der Epigonen ist die vererbte Form noch immer vom schätzbarsten Werte, genug, um sie zu „Poeten einzuweihen", nicht nur für eine sogenannte „Schule", sondern für eine ganze Reihe von Gilden mit ihrem gewöhnlichen Handwerksneide. In einer Sprache, „die für uns dichtet und denkt", ist es leicht ein „Dichter" zu sein, auch ohne die Flamme des Genius, selbst ohne Talent.

Noch immer glücklich aufgefunden!
Die Flamme freilich ist verschwunden,
Doch ist mir um die Welt nicht leid.
Hier bleibt genug, Poeten einzuweihen,

Zu stiften Gild- und Handwerksneid:
Und kann ich die Talente nicht verleihen,
Verborg' ich wenigstens das Kleid.

Auf der Scene bleibt außer der fortan schweigenden Phorkyas der Chor allein zurück; seine Auflösung, die für sich wieder eine bedeutungsvolle Entwickelung darstellt, beschließt das Stück in einheitlicher und folgerichtigster Weise.

War schon durch die Symbolik der Exuvien Helenas und Euphorions auf die Nachwirkungen ihrer Erscheinung teils ernst, teils ironisch hingedeutet, so ist es klar, daß in der Frage, was aus dem Chor der antiken Begleiterinnen Helenas nach ihrem Verschwinden denn nun werde, das Schlußmotiv der ganzen Konzeption gegeben war: nämlich darzustellen, welche lebendig fortwirkenden Folgen die Begleiterscheinungen der klassischen Epoche, nachdem diese ihr Ende erreicht hatte, in der breiten Masse der Dichtung zurückließen.

Sehr weislich differenziert dabei Goethe das Verhalten des Chors, von welchem es in der Euphorionscene sich sehr deutlich zeigte, daß er in seiner Menge durch die Reize der modern-romantischen Klänge sich hatte einnehmen lassen.

In vornehmer, fester Haltung stellt sich Panthalis, die Chorführerin, dem entgegen, indem sie entschieden ihren antiken Charakter bewahrt und den Chor auffordert, mit ihr der Königin in das Reich der Schatten nachzufolgen. Ihr ist der Tod Euphorions und das Abtreten der Phorkyas eine ersehnte Befreiung:

Nun eilig, Mädchen! Sind wir doch den Zauber los,
Der alt-thessalischen Vettel wüsten Geisteszwang;
So des Geklimpers viel verworrener Töne Rausch,
Das Ohr verwirrend, schlimmer noch den innern Sinn.

Hinab zum Hades! Eilte doch die Königin
Mit ernstem Gang hinunter. Ihrer Sohle sei
Unmittelbar getreuer Mägde Schritt gefügt.
Wir finden sie am Throne der Unerforschlichen.

Der Chor weigert sich zu folgen; er hat nicht genug ausgeprägte Eigengestalt, um im Hades erfreulicher, angesehener Fortdauer gewiß zu sein; so zieht er das Licht und den Tag, die Zustände, denen er bereits sich anbequemte, vor: er verliert sich, unfähig zu selbständiger Fortexistenz, wie er es ist, unter die formgebenden Kräfte der fortan sich weiter entwickelnden Dichtung. Dahin verweist die abtrünnigen Choretiden ihre Führerin:

Wer keinen Namen sich erwarb, noch Edles will,
Gehört den Elementen an, so fahret hin!
Mit meiner Königin zu sein verlangt mich heiß;
Nicht nur Verdienst, auch Treue wahrt uns die Person.

Den Choretiden verleiht weder ein Verdienst, noch die treue Bewahrung ihrer Zugehör die „Persönlichkeit"; was es aber bedeute, daß sie fortan „den Elementen" gehören, erfahren wir durch sie selbst:

Zurückgegeben sind wir dem Tageslicht,
Zwar Personen nicht mehr,
Das fühlen, das wissen wir:
Aber zum Hades kehren wir nimmer.
Ewig lebendige Natur
Macht auf uns Geister,
Wir auf sie vollgiltigen Anspruch.

Hier ist das erklärende Wort, wodurch die so abstrus mißdeuteten Schlußchöre einfach und natürlich verständlich werden, gradehin ausgesprochen. Es ist die antike Auffassung der Natur, die mit dem modernen Naturgefühl eine innige und nicht mehr lösbare Verbindung eingegangen ist und zwar so, daß jene die Äußerung dieses in der modernen Poesie wesentlich bestimmt. Die

durchaus geistige Erfassung der körperlichen Natur ist das Kennzeichnende der antiken Naturanschauung, alle Naturwirkungen erscheinen ihr als die Äußerungen seelischer Energien: „Die ewig lebendige Natur macht auf die Geister vollgiltigen Anspruch.“ Ebenso aber auch „diese auf sie“: jede geistige Äußerung verlangt gewissermaßen eine körperliche Hülle, ein Stück der ewig lebendigen Natur, in welchem und aus dem heraus sie handelt. Diese wechselseitige sich beständig und überall herstellende Vereinigung macht im Grunde den Stoff der Poesie aus, sie liefert ihr die Mittel, mit denen sie ihre Wirkungen hervorbringt, ja, sie tritt, wo die Flamme des Genius erloschen ist, oft genug mit dem Anspruche auf, selbst schon die Poesie zu sein. Und in der That liegt ja auch in der bloßen Darstellung der Natur, sofern sie geistig belebt ist, eine immer wieder bewegende, nie zu erschöpfende Kraft. Kein Zweifel, daß in dieser Belebung, Durchgeistigung des Naturgefühls eine der mächtigsten und nachhaltigsten Wirkungen der Antike auf die moderne Poesie gelegen ist; von Klopstock an läßt sie sich verfolgen, sie steigert sich in Byron vielleicht schon zu einem fast pathologischen Übermaß; Heine verdankt ihr die stärksten Reize seiner Lieder. Der ganze Dichterchor schwelgt fortab in den Formen und Farben der hier geschöpften Motive; manches wirklich Poetische gelang so, das meiste blieb auf der Vorstufe der bloßen Stimmungsmalerei stehen, wenn es nicht durch die hier sehr naheliegende Gefahr der Ausartung zu naturalistischen Excessen sich verleiten ließ.

Das sind die Grundgedanken, die den Schlußchören der Helenadichtung die Entstehung gaben; so jedoch, wie es ja nach dem Zusammenhange nicht anders sein kann,

daß darin die antiken Elemente dargestellt sind, die sich in der angegebenen Richtung der modernen Poesie geltend machen. — Nichts verfehlter aber als die Bemühungen in den vier sich ablösenden Chören die bestimmten Gestalten der griechischen Naturgottheiten aufzufinden, die Dryaden, Najaden und Oreaden; abgesehen davon, daß die versuchten Konstruktionen auch an sich völlig mißlingen — jene festen antiken Gestalten haben sich ja gerade aufgelöst, ihr „Geist" nur verbreitet sich in die „Elemente". Nur an diese also, an die Naturelemente, an die Vorstellungen der Erde, der Luft, des Wassers und des Feuers lehnen sich die dichterischen Bilder der vier Chorgesänge an, um sie teils ernsthaft, teils in heiterer Ironie zu „vergeistigen."

So bewegen sich die lieblichen Bilder des ersten Teiles des Chors um das Naturleben, das die fruchtbare Erde erzeugt in dem Flüsterzittern, Säuselschweben der tausend Äste der Bäume, in dem Schmuck der Blüten, den reifenden Früchten, zu denen Herden und Volk sich lebenslustig drängen:

Und wie vor den ersten Göttern, bückt sich alles um uns her.

Von den Lüften, die in sanften Wellen um die Felsenwände sich schmiegen, jedem Laute horchend lauschen, singt der zweite Chor, wie sie die Vogelstimmen antwortend wiederholen, und in erschütterndem Verdoppeln dreifach, zehnfach der Donner in ihnen nachrollt.

Bewegteren Sinnes eilen die dritten mit den Bächen weiter, um die reichgeschmückten Hügelzüge, jetzt die Wiese zu bewässern, dann die Matten und den Garten um das Haus, das die schlanken Wipfel der Cypressen weithin sichtbar über die Landschaft umgeben.

Überall ist der eigentliche Zweck, den der Dichter mit diesen Gesängen verfolgt, auf das kunstvollste erreicht: nämlich jede kleinste Einzelheit der ruhenden, körperlichen Natur oder ihrer mechanischen Bewegung wiederzuspiegeln in einem beseelten, gleichsam liebevoll darin waltenden Vorgange, einem Analogon geistigen Wirkens. Der Geist der antiken Naturauffassung in die Elemente verbreitet!

Was aber teilt Goethe dem vierten Chorgesange zu? Das Bild des Weinbergs mit dem liebevollen Fleiße des Winzers führt zu der Schilderung des Bacchus, des Weichlings, wie er

Lehnt in Lauben, lehnt in Höhlen, faselnd mit dem jüngsten Faun.

Das belebte Bild der Weinlese schließt sich an mit mehr und mehr ins derb Naturalistische übergehender Färbung:

Und so wird die heilige Fülle reingeborner saftiger Beeren
Frech zertreten, schäumend, sprühend mischt sich's widerlich zerquetscht.
Und nun gellt in's Ohr der Cymbeln mit der Becken Erzgetöne,
Denn es hat sich Dionysos aus Mysterien enthüllt:
Kommt hervor mit Ziegenfüßlern, schwenkend Ziegenfüßlerinnen,
Und dazwischen schreit unbändig grell Silenus öhrig Tier.

Das Feuer des Sonnengottes hat den milden Saft der edlen Rebe gezeitigt; „lüftend, feuchtend, wärmend, glutend haben alle Götter, hat nun Helios vor allen, Beerenfüllhorn aufgehäuft"; welchem Mißbrauch muß das edle Feuer dienen!

Ein Licht auf Goethes Intention bei dieser Wendung des Schlußgesanges zu werfen, bietet sich eine Stelle aus seiner frühesten Jugendlyrik dar. In jenem prächtigen Hymnus, den der „Wanderer" im Regen und Schloßensturm leidenschaftlich vor sich hin sang, entrüstet er sich

über das kalte, begeisterungsarme Jahrhundert, das nur im Weine, in den Gaben des „Vater Bromius“ noch die Kraft zum Aufschwunge findet:

Vater Bromius!
Du bist Genius,
Jahrhunderts Genius,
Bist, was innere Glut
Pindarn war,
Was der Welt
Phöbus Apoll ist.

Strafend und mahnend ruft er dagegen sein:

Weh! Weh! Innre Wärme,
Seelenwärme,
Mittelpunkt!

Der Grundgedanke dieser halb pathetischen, halb humoristischen Exklamationen kehrt in dem Schlußchor der „Helena“ wieder: er schildert das liebevolle Bemühen des Winzers, wie es durch Helios Gunst zum Besten gedeiht; nun aber wird die „heilige Fülle“ im wilden Bacchanal frech entweiht. Statt der innern Wärme, statt der aus den Tiefen der Seele erwachsenden, von allen Göttern genährten Begeisterung herrscht der wüste Rausch, tumultuarische Erhitzung, unbändiger Genuß und platter Spaß. Mehr und mehr wird der Chorgesang zu einer strafenden, grellen Satire auf die Entartung der vom Geiste, der Sitte und allem Sinn für edles Maß verlassenen Entartung der schon in dem Verfall der Romantik auftretenden Epigonendichtung:

Nichts geschont! Gespaltne Klauen treten alle Sitte nieder,
Alle Sinne wirbeln taumlig, gräßlich übertäubt das Ohr.
Nach der Schale tappen Trunkne, überfüllt sind Kopf und Wänste,
Sorglich ist noch ein- und andrer, doch vermehrt er die Tumulte,
Denn um neuen Most zu bergen, leert man rasch den alten Schlauch!

Der Vorhang fällt Die scenarische Schlußbemerkung hätte genügen sollen, um die Interpretation der letzten Scene auf den rechten Weg zu leiten. „Phorkyas im Proscenium richtet sich riesenhaft auf, tritt von den Kothurnen herunter, lehnt Maske und Schleier zurück und zeigt sich als Mephistopheles, um, insofern es nötig wäre, im Epilog das Stück zu kommentieren."

Was kann deutlicher sprechen als dieses: „insofern es nötig wäre!" In dem unverhohlenen Ausfall gegen die Gesamtheit der häßlichen Kontrasterscheinungen, die so unmittelbar neben den Werken des edelsten Dichtergeistes schon während der klassischen Epoche und nach der Zeit ihres Hochstandes hervortraten, hat sich schon der Geist der Verneinung riesengroß emporgerichtet. Die bloße Gebärde des in seiner eigentlichen Gestalt sich zeigenden Mephistopheles, seine satirische Grimasse „kommentiert das Stück" genugsam. Sein ironisch-satirischer Gestus ist der „Epilog."

Wie seltsam aber lesen wir bei Düntzer (vgl. S. 698): „Diese letzten Worte . . . hätten wegfallen sollen; oder der Epilog hätte wirklich ausgeführt werden müssen. Der Dichter, der seine „Helena" nach dem Abdrucke derselben kaum mehr gelesen, ... scheint sich dieser Bemerkung nicht mehr erinnert zu haben, sonst würde er die „Helena" mit einem, den Übergang von der alten zur neuern Welt andeutenden, humoristischen Epilog des Mephistopheles geschlossen haben."

Welche Verkennung Goethes, des ganzen Gedichtes und aller seiner Teile!

In Wahrheit stehen wir mit jener Schlußbemerkung schon in dem Übergange zum vierten Akte! — Das,

worauf Mephistopheles mit grinsendem Hohne hier hinweisen kann, ist ja grade dasselbe, was er auch für Faust erhofft; es ist der geheime Sinn jener feinsten, tief verborgenen Ironie, die in der erhabenen Rede über Helenas zurückgelassenes Gewand lauerte. Denn in seinem Sinne sind die antiken Schönheitsformen nichts als ein leeres Spiel, wodurch er Faust einzuschläfern und zum entartenden Mißbrauch zu verführen gedenkt. — Es ist, beiläufig bemerkt, ein Stück dieser selben Phorkyas-Gesinnung, die buchstäblich so über Goethe und Schiller und den durch sie erweckten Klassizismus sich in Schmähungen ergeht, als über eine die wahre Volkskraft verzehrende, austrocknende, irreleitende Richtung, die überhaupt in der Wendung zur Antike die schwerste Schädigung der deutschen Entwickelung erblickt.

Goethes Gesinnung war die entgegengesetzte, und er lieh sie in ihrem ganzen Umfange seinem „Faust“. Durch die „Helena“ läßt er ihn zu der Bereitschaft für die energische That, für das schöpferische Handeln erhöht und gesteigert werden. Ihn selbst entfremdete die Kunst zu keiner Zeit den Interessen des privaten und des öffentlichen Lebens. „Mein Losungswort ist Gemeinsinn,“ schrieb er einmal. Das Schöne und die Kunst waren ihm unentbehrliche Mittel zu dessen Förderung. „Das Schöne,“ sagt er in einem Spruche, „ist eine Manifestation geheimer Naturgesetze, die uns ohne dessen Erscheinung ewig wären verborgen geblieben.“ Von hier aus erschien ihm die Kunst mit allen Lebensgebieten aufs innigste verbunden und in alle Lebensgebiete aufs stärkste wirksam.

Griechische Kunst aber hielt ihn so übermächtig fest, nicht weil sie alt und herkömmlich gepriesen war, son-

dern weil er sie als die natürlichste, einfachste und deshalb gesetzlichste und höchste erkannte. Darin fand er die tiefgegründete Verwandtschaft des deutschen Geistes zu ihr. So gewann er sie dem deutschen Volk, wie Faust, dem innersten Sehnen seines Herzens folgend, sich die Helena vermählte und in ihr die vertrauteste Genossin fand: denn — so lautet ein Paralipomenon zum zweiten Faust: —

Reden mag man noch so griechisch,
Hört's ein Deutscher, der versteht's!

XII.

Vierter Akt.

1.

(V. 1—306.)

Der vierte Akt verlegt die Handlung völlig auf den politischen Schauplatz, der im ersten Akte schon einmal betreten wurde, um mit dem Ergebnis wieder verlassen zu werden, daß für eine nachhaltige fruchtbare Thätigkeit Fausts es dort keine Stelle gab, und daß Faust selbst durch die ganze Kraft seiner Neigung und seines Strebens zunächst sich nach einer ganz andern Seite gezogen fühlte. Ein breites und bis ins Einzelnste durchgeführtes Bild des verfallenden Staates und einer in der Auflösung begriffenen Gesellschaft wurde dort entfaltet. Ein anderer kehrt Faust jetzt zurück und eine andere Situation findet er vor. Mit welchen Ideen, mit welchen Intentionen tritt er derselben gegenüber? Was für Zustände sind es, die ihm die Gelegenheit zum Eingreifen bieten? Welche Aufgaben stellt er sich für die Zukunft?

Nach der Anlage der Dichtung hatte Goethe für die Beantwortung aller dieser Fragen, für die Darstellung der großen, darin eingeschlossenen, politischen Entwickelung nur den Raum eines einzigen Aktes zur Verfügung. Dazu war es geboten, die Handlung in dem Rahmen, worin sie entworfen war, fortzuführen, ein Umstand, der die an

sich schon unermeßliche Schwierigkeit noch bedeutend vermehrte. Denn in dem Bilde mittelalterlicher Reichszustände war die äußere Handlung entworfen; nun entstand die Aufgabe, unter Beibehaltung dieses einmal angenommenen Kostüms mit allen seinen Konsequenzen die ungeheuren Katastrophen, Wandlungen und Neubildungen nach ihrem ideellen Gehalte zu kennzeichnen, die das politische Deutschland mit dem Ende des achtzehnten und dem Beginne des neunzehnten Jahrhunderts vernichteten und wieder aufrichteten. — Es ist klar, daß die erste Forderung, die der Dichter dabei an sich zu stellen hatte, die war, die unabsehbare Fülle und die unendliche Kompliziertheit der in Betracht kommenden Erscheinungen auf die energischste Weise zu verengen und zu vereinfachen und sie auf wenige große bestimmende Grundideen zurückzuführen; für diese hatte er sodann nach seiner gewohnten Methode das Bild zu suchen, und zwar hier innerhalb des von vorneherein gewählten Rahmens.

Er verengte den sonst für die dichterische Behandlung völlig inkommensurablen Stoff zuvörderst durch die strengste Einschränkung lediglich auf die großen Wandlungen der deutschen Reichszustände; er vereinfachte ihn, indem er auch hier alles Thatsächliche, Einzelne der historischen Begebenheiten völlig ausschloß und nur gleichsam die bewegenden Kräfte sich vergegenwärtigte. Indem so seinem Blicke das Faktische ganz entschwand, und nur das sich Wandelnde und Werdende vor ihm stand, reduzierte er dieses auf zwei große Grundideen: die des Zusammenbruchs und die der Restauration. Für diese erfand er sodann seine poetischen Bilder in dem erforderten mittelalterlichen Kostüm. Es kann darnach nicht befremden, sondern es entspricht durchaus den Voraussetzungen, daß

diese Bilder jedes thatsächlichen Anhaltes entbehren, und daß sie jedem Versuche, ihnen innerhalb der frei erfundenen Verhältnisse, worin sie sich bewegen, eine bestimmte Einzelbeziehung zu geben, sich entziehen müssen.

Liest man daher den vierten Akt des zweiten Faust mit dem bloßen Blick auf die äußre Handlung, so bleibt er ein Buch mit sieben Siegeln; er erscheint als ein befremdliches Konglomerat von bizarren Erfindungen und krausen Einzelheiten, für deren keine das Warum?, das Woher? und Wohin? sich erraten läßt. Der Reichtum Goethescher Dichtung läßt freilich auch dann noch genug zum Genusse in der Ausstattung des Einzelnen übrig; aber die Einsicht in den Aufbau der Handlung, in die Klarheit, die Geschlossenheit ihrer Motivierung, das Verständnis für ihre Stellung zu dem Ganzen des Gedichts ist rettungslos vernichtet.

Damit muß notwendig Erlahmung des Interesses, Unbefriedigung, Mißbehagen eintreten an Stelle der intensivsten, immer sich steigernden Teilnahme an der großartigen Einheit der Dichtung, der tiefsten und lebhaftesten Ergriffenheit durch seinen die großen Geschicke wiederspiegelnden Ideengang. — Eine überaus freie Symbolik waltet über der ganzen Dichtung des vierten Aktes, die sich oft mit leiser Hindeutung auf das Ähnlichkeitsmoment begnügt, dann aber doch wieder, und zwar ganz ausdrücklich, gradezu der Allegorie sich bedient; diese Stellen erfüllen auch insofern ihren Zweck im vollsten Maße, als sie den Leser vernehmlich an die reine Geistigkeit der sich ereignenden Handlung gemahnen. In höherem Grade noch als von den übrigen Partieen des zweiten Faust gilt von dieser abermals ein Ganzes im Ganzen bildenden Dichtung Goethes Wort, daß sie an den Ver-

stand sich wendet; freilich thut sie das in echt dichterischer Weise durch das Medium der Phantasie und mit der Wirkung auf das Empfinden! —

Gleich die Scenerie, mit der die Dichtung sich eröffnet, stellt ein Problem: „Hochgebirg, starke zackige Felsengipfel. Eine Wolke zieht herbei, lehnt sich an, senkt sich auf eine vorstehende Platte herab. Sie teilt sich.“ Die Folge zeigt, welchen Nachdruck Goethe auf die lokale Beschaffenheit der Umgebung legt, worin die erste Scene sich abspielt; bildet sie doch geradezu den Hauptgegenstand der Erörterung zwischen den beiden Akteurs, Faust und Mephistopheles. Daß hier wieder das Bild für den Sinn herhalten muß, und daß nach einer beliebten Methode die Erklärung im Klaren zu sein meint, wenn sie durch allerlei Citate belegt hat, daß Goethe abermals seinen Spaß mit den geologischen Gegnern getrieben habe, kann nach den frühern Proben nicht verwundern. Freilich wird dadurch das „ewige Gedicht“ allerdings in den Vischerschen „Sack mit Häckerling“ verwandelt! —

Über „ungemessene Weiten, in denen er die Reiche dieser Welt und ihre Herrlichkeiten“ unter sich liegen sah, hat Faust durch die von Helenas Gewand gebildete „Wolke“ sich hintragen lassen: nun ist er in „der Einsamkeiten tiefster“ gelandet, wo rings ihn starrendes Geklipp umgiebt, „gräßlich gähnendes Gestein“, welches die Spuren ungeheurer zerstörender Naturkräfte dem Betrachter verkündet. Ob es ein Zufall ist oder nicht, daß diese Scenerie so auffallend an den Schluß von Schillers politisch-betrachtender Elegie erinnert: das Bild ist das gleiche und der damit verbundne Sinn derselbe. Dort führt den Dichter auf seinem „Spaziergange“ die von „des Lebens furchtbarem Bilde“ erregte Phantasie durch die Vorstellung

von den Verwüstungen der Revolution zu der schauerlichen Einöde:

Aber wo bin ich? Es birgt sich der Pfad. Abschüssige Gründe
Hemmen mit gähnender Kluft hinter mir, vor mir den Schritt. . . .
Nur die Stoffe seh' ich getürmt, aus welchen das Leben
Keimet, der rohe Basalt hofft auf die bildende Hand. . . .
Wild ist es hier und schauerlich öd! Im einsamen Luftraum
Hängt nur der Adler und knüpft an das Gewölke die Welt.
Hoch herauf bis zu mir trägt keines Windes Gefieder
Den verlorenen Schall menschlicher Mühen und Lust.

Genau so bedeutet bei Goethe die wilde Hochgebirgseinsamkeit, auf der er, von seinem Ideenfluge zur Wirklichkeit sich wendend, landet, das korrespondierende Bild zu seiner Reflexion über die von der Revolution geschaffenen Zustände: und diese sind auch der Gegenstand seiner Disputation mit Mephistopheles. Ganz genau so wie Schiller sieht aber auch Faust in ihnen nicht das trostlose Ende eines trostlosen Spieles der Willkür, sondern nach den ewig waltenden Gesetzen der organisch schaffenden Natur den Anfang neuen keimenden Lebens:

Ewig wechselt der Wille den Zweck und die Regel, in ewig
Wiederholter Gestalt wälzen die Thaten sich um.
Aber jugendlich immer, in immer veränderter Schöne
Ehrst du, fromme Natur, züchtig das alte Gesetz!

Fügten sich nun dem Dichter bei der Disputation Fausts mit dem Geiste der Verneinung für diese Gegensätze der Auffassung die ihm vertrauten Bilder des Streites der Geognosten: um so besser für ihre Lebhaftigkeit und für ihre Erhöhung durch den Reiz wechselseitiger ironischer Durchleuchtung!

Zunächst jedoch war es geboten, an die Idealität der „Helena"-Stimmung anzuknüpfen und gleichsam das Facit

der daraus resultierenden Nachwirkungen zu ziehen. Dieser für den gesamten Verlauf und ganz besonders für das Ende des Ganzen höchst wichtigen Aufgabe ist der Eingangs-Monolog Fausts gewidmet. Er trägt noch das antike Gewand des Trimeters zum Zeichen der ihn erfüllenden Gesinnung:

> Der Einsamkeiten tiefste schauend unter meinem Fuß,
> Betret' ich wohlbedächtig dieser Gipfel Saum,
> Entlassend meiner Wolke Tragewerk, die mich sanft
> An klaren Tagen über Land und Meer geführt.

Stark betont ist das Hauptmotiv an den Anfang gestellt; die Epoche des Sinnens und der Hingabe an das bewußte ästhetische Genießen und Schaffen ist abgeschlossen.

Das zweite große Hauptmotiv ist das der „Teilung der Wolke.“ Willkommnen Aufschluß gebend hierfür sind zwei Bemerkungen der Paralipomena (a. a. O. Nr. 179,1 und 13 ff.) „Faust — Wolke — Helena — Gretchen“ und weiter: „die Wolke steigt als Helena doch verhüllt in die Höhe; Abschied von dieser Vision;“ dieses dann folgendermaßen geändert: „Die Wolke steigt halb als Helena nach Südosten, halb als Gretchen nach Nordwesten.“ Wie tief bedeutungsvoll hat Goethe diese Motive durchgeführt! Zuerst den Abschied von Helena! wie die letzte Spur selbstischer Leidenschaft der Liebe sich verflüchtigt, die Gestalt der Geliebten sich zur Allgemeinheit der Idee vergrößert und verklärt, als solche aber nun immer gegenwärtig bleibt, den großen Sinn goldner Tage für alle Zeiten widerspiegelnd:

> Sie löst sich langsam, nicht zerstiebend, von mir ab.
> Nach Osten strebt die Masse mit geballtem Zug,
> Ihr strebt das Auge staunend in Bewundrung nach.
> Sie teilt sich wandelnd, wogenhaft, veränderlich.
> Doch will sich's modeln. — Ja! das Auge trügt mich nicht! —

Auf sonnbeglänzten Pfühlen herrlich hingestreckt,
Zwar riesenhaft, ein göttergleiches Fraungebild,
Ich seh's! Junonen ähnlich, Leda'n, Helenen,
Wie majestätisch lieblich mir's im Auge schwankt.
Ach! schon verrückt sich's! Formlos breit und aufgetürmt,
Ruht es in Osten, fernen Eisgebirgen gleich,
Und spiegelt blendend flücht'ger Tage großen Sinn.

Und nun die unvermutete, nur um so stärker ergreifende Wandlung! Hatte sich früher Fausts ganze Inbrunst dem Schönheitsideal zugewendet, so daß die Wirklichkeit ihm darüber verschwand und alle Bande, die ihn an die lebendige Gegenwart fesselten, sich zu lösen drohten, so ist ihm die Erhebung und Läuterung daraus geblieben; aber mit dem „Erwachen" — so bezeichnet ein Notat im handschriftlichen Nachlaß diesen Moment (vgl. Paral. 179, 15) — aus der Entrückung zum Unbedingten kehrt ihm der volle Pulsschlag des Lebens zurück, die Wärme frühesten Sehnens, die Macht holdester Erinnerung durchströmt ihn. Und wie es den Dichter selbst ergriff, als er in das vergilbte Faustmanuskript sich wieder versenkte:

— Gleich einer alten, halb verklungnen Sage
Kommt erste Lieb' und Freundschaft mit herauf —

so steigt in Fausts Seele das Bild von Gretchens Liebe herauf und bezeichnet ihm den Inbegriff aller stärksten Gefühle, die ihn so mächtig zum Leben zogen. Zart und bedeutsam vermeidet es Goethe den Eigennamen zu gebrauchen; „Aurorens Liebe" nennt Faust jenes „längstentbehrte, höchste Gut", denn wie vom morgendlichen Frührot übergossen fühlt er, von der „Seelenschönheit" dieser Liebe verklärt, alles Streben seiner Jugend in sich erwachen. Was in den Eingangsmonologen des ersten Teiles stürmisch ihn vorwärtsdrängt, was in dem Dankeshymnus an den „erhabnen Erdgeist" klarere Gestalt ge-

wann, was in dem Monolog nach den Elfenchören des heilenden Traumschlafs des Lebens Pulse frisch lebendig in ihm schlagen machte: „ein kräftiges Beschließen“ regt sich in ihm, geläutert durch das hohe Ideal in seiner Brust und dem Leben zugewandt durch die Liebe, die „das Beste seines Innern mit sich fortzieht.“ So findet er sich auf den Weg zurück, an dessen Ende ihn die Engel begrüßen:

Und hat an ihm die Liebe gar
Von oben Teil genommen,
Begegnet ihm die selige Schar
Mit herzlichem Willkommen.

In dem Eingangsmonolog des vierten Aktes sind mit unvergleichlicher Zartheit und Festigkeit die Fäden, die von allen Teilen des Gedichtes ausgehen und zu allen hinführen, wie in einen Knoten zusammengeschlungen, entsprechend der von vorneherein geplanten und bis zum Lebensende des Dichters streng durchgeführten Einheit des Ganzen. Denn die Rückkehr Fausts von der Helena zu „Aurorens Liebe“ bedeutet zugleich seine erneute Hinwendung zum handelnden Leben:

Doch mir umschwebt ein zarter lichter Nebelstreif
Noch Brust und Stirn, erheiternd, kühl und schmeichelhaft.
Nun steigt es leicht und zaudernd hoch und höher auf,
Fügt sich zusammen. — Täuscht mich ein entzückend Bild,
Als jugenderstes, längstentbehrtes höchstes Gut?
Des tiefsten Herzens frühste Schätze quellen auf.
Aurorens Liebe, leichten Schwung bezeichnet's mir,
Den schnellempfundnen, ersten, kaum verstandnen Blick,
Der, festgehalten, überglänzte jeden Schatz.
Wie Seelenschönheit steigert sich die holde Form,
Löst sich nicht auf, erhebt sich in den Äther hin
Und zieht das Beste meines Innern mit sich fort.

Der Übergang Fausts aus der idealen Traumsphäre in die praktische Welt wird vollends dadurch klar, daß in

seiner ursprünglichen Gestalt sich Mephistopheles zu ihm gesellt. Auch hier hat die seltsame scenarische Bemerkung ihre besondere Bedeutung. Mephisto kann als Geist überall sich einfinden, wie er zuvor auch immer gethan; hier aber heißt es: „Ein Sieben-Meilenstiefel tappt auf; ein anderer folgt alsbald. Mephistopheles steigt ab. Die Stiefel schreiten eilig weiter." Offenbar kam es dem Dichter darauf an, auf eine lebhafte sinnliche Art die Vorstellung von der rastlos inzwischen vorgeschrittenen, rastlos immer vorwärts eilenden Zeit zu erwecken; daher auch das auffallende Beiwort in Mephistos erster Begrüßung, das sehr verkehrterweise für eine Verderbung angesehen ist:

Das heiß' ich endlich vorgeschritten!

Beides zusammen soll den Leser mit eins aus dem stockenden Verweilen in der abstrakten Idealwelt herausreißen und ihn mitten ins „Rauschen der Zeit, ins Rollen der Begebenheit" versetzen. Sogleich aber hat Mephistopheles wieder zu tadeln. „Dir steckt der Doktor noch im Leib," würde er im früheren Tone zu seinem Schützling sagen, den er zu lockenden Genüssen führen möchte und „in solcher Greuel Mitten" findet: „Nun aber sag', was fällt dir ein?" Das eigentliche Thema zu der Erörterung des symbolischen Lokals schlägt er dann mit dem Worte an:

Ich kenn' es wohl, doch nicht an dieser Stelle;
Denn eigentlich war das der Grund der Hölle.

Auf Fausts skeptisch-ironische Frage entwickelt er dann seine „närrische Legende" und zwar in „ernsthaftem" Tone. Den Schlüssel zum Verständnisse enthalten die letzten Verse:

Was ehmals Grund war, ist nun Gipfel.
Sie gründen auch hierauf die rechten Lehren,
Das Unterste in's Oberste zu kehren.
Denn wir entrannen knechtisch heißer Gruft

Ins Übermaß der Herrschaft freier Lust.
Ein offenbar Geheimnis wohl verwahrt
Und wird nur spät den Völkern offenbart.

Zu dem letzten Verse citiert Goethe, um noch bestimmter seine Intention anzudeuten: Ephes. 6, 12. —

Das Citat wäre wahrlich armselig und überflüssig, wenn es nur den „Geist der Finsternis" als den „Herrn dieser Welt" bezeichnen sollte; damit wäre gar nichts erklärt, am wenigsten aber „ein offenbares Geheimnis, das nur spät den Völkern offenbart wird." Goethes Intention ist tiefer zu suchen und aus dem Zusammenhange zu ergründen, worin jener Spruch im sechsten Kapitel des Epheserbriefes auftritt. Es handelt von den Pflichten der Kinder gegen die Eltern, aber auch der Eltern gegen die Kinder, von den Pflichten der Knechte gegen ihre Herren, aber auch der Herren gegen ihre Knechte; es mahnt die Dienenden zum Gehorsam, in Einfältigkeit des Herzens, mit gutem Willen, nach Gottes Gebot, in dem Bewußtsein, daß „sie dem Herrn dienen und nicht den Menschen;" „Und wisset, was ein jeglicher Gutes thun wird, das wird er von dem Herrn empfangen, er sei ein Knecht oder ein Freier. Und ihr Herren, thut auch dasselbe gegen sie, und lasset das Drohen und wisset, daß auch euer Herr im Himmel ist, und ist bei ihm kein Ansehn der Person." In solchem Zusammenhange mahnt der Brief zur Wachsamkeit und zum Kampf gegen die „listigen Anläufe des Teufels", um im Vers 12 zu schließen: „Denn wir haben nicht mit Fleisch und Blut zu kämpfen, sondern mit Fürsten und Gewaltigen, nämlich mit den Herren der Welt, die in der Finsternis dieser Welt herrschen, mit den bösen Geistern unter dem Himmel." —

Von diesen „bösen Geistern" aber handelt ja grade des Mephistopheles „Legende". Er erzählt, „wie Gott der Herr sie in die Tiefe bannte" — er „weiß auch wohl warum" — nämlich zur Strafe der frevelmütigen Empörung gegen ihn; mit diabolischem Humor schildert er dann ihre „sehr gedrängte, unbequeme Stellung" in dem centralischen Feuer und, mit satirischer Anspielung auf die vulkanistischen Theorien, ihre durch unterirdisch entwickelte Gase bewirkte Eruption, die nun „das Unterste zu Oberst gekehrt" hat. Aus der knechtisch heißen Gruft entrannen sie ins Übermaß der Herrschaft freier Luft. So kennt denn Mephisto allerdings sehr wohl das gräßlich gähnende Gestein, „denn eigentlich war das der Grund der Hölle."

Nach alledem kann es nicht zweifelhaft sein, wovon die Rede ist. Es handelt sich um die mephistophelische Theorie von der Revolution und den durch sie geschaffenen Zuständen. Sie ist ihm weiter nichts als der Triumph der bösen Geister der Willkür, des Frevelsinns, der Unordnung: „Tumult, Gewalt und Unsinn," wie er es später bezeichnet; „sieh das Zeichen," fügt er sehr verständlich hinzu, denn dies Ecce signum, der Hinweis auf die umgebende Steinwüste, nimmt die faktischen, durch die Revolution geschaffenen Zustände zum Beweis seiner Theorie.

Die Schlußverse mit dem Citat aus dem Epheserbrief erhalten so ihr volles Licht. Es ist ein „offenbar Geheimnis", daß durch die gewaltsame Revolution die Geister der Empörung zum Übermaß der Herrschaft gelangen: Schiller drückte es in seiner Weise aus:

Wo rohe Kräfte sinnlos walten,
Da kann sich kein Gebild gestalten;
Wenn sich die Völker selbst befrein,
Da kann die Wohlfahrt nicht gedeihn.

Aber spät erkennen es die Völker! denn nichts ist schwerer, als die einfache Wahrheit, mag sie auch in aller Munde sein, zu beherzigen und sie im gegebenen Falle als die Richtschnur des Handelns anzuerkennen. Die hohe Weisheit des Epheserbriefs wird „wohl verwahrt bleiben“, wenn sie auch noch Jahrhunderte weiterhin verkündet wird, ohne daß die Völker es lernen werden, die Herrschaft „der bösen Geister unter dem Himmel“ zunächst an der Stelle zu bekämpfen, wo sie am meisten schaden! —

Sehr genau will die Entgegnung Fausts erwogen werden. Er bestreitet keineswegs direkt die mephistophelische Deduktion, sondern eher umgeht er die Frage; als bewundernder Schüler sieht er das thatsächlich Gegebne mit der Ehrfurcht vor dem nach dem Gesetze der Natur Gewordnen an und verweilt in der Freude an dem organischen Wirken der Meisterin. Dort wird er die Richtschnur und das Vorbild für sein eignes Streben und Handeln finden.

Gebirgesmasse bleibt mir edel stumm,
Ich frage nicht woher und nicht warum?
Als die Natur sich in sich selbst gegründet,
Da hat sie rein den Erdball abgeründet,
Der Gipfel sich, der Schluchten sich erfreut
Und Fels an Fels und Berg an Berg gereiht:
Die Hügel dann bequem hinabgebildet,
Mit sanftem Zug sie in das Thal gemildet.
Da grünt's und wächst's, und um sich zu erfreuen
Bedarf sie nicht der tollen Strudeleien.

Goethe war ein Gegner der Revolution, aber ein begeisterter Freund der Reform. Den besten Kommentar zu den ins kürzeste gefaßten Bildern der Disputation geben einige ausführlichere Äußerungen, die er im Gespräch über den Gegenstand gethan. So zu Eckermann (4. Januar 1824): „Es ist wahr, ich konnte kein Freund

der französischen Revolution sein, denn ihre Greuel standen mir zu nahe und empörten mich täglich und stündlich, während ihre wohlthätigen Folgen damals noch nicht zu ersehen waren. Auch konnte ich nicht gleichgiltig dabei sein, daß man in Deutschland künstlicherweise ähnliche Scenen herbeizuführen trachtete, die in Frankreich Folge einer großen Notwendigkeit waren. Ebensowenig aber war ich ein Freund herrischer Willkür. Auch war ich vollkommen überzeugt, daß irgend eine große Revolution nie Schuld des Volks ist, sondern der Regierung. Revolutionen sind ganz unmöglich, sobald die Regierungen fortwährend gerecht und fortwährend wach sind, so daß sie ihnen durch zeitgemäße Verbesserungen entgegenkommen und sich nicht so lange sträuben, bis das Notwendige von unten her erzwungen wird. . . . . Die Zeit aber ist in ewigem Fortschreiten begriffen, und die menschlichen Dinge haben alle fünfzig Jahre eine andere Gestalt, so daß eine Einrichtung, die im Jahre 1800 eine Vollkommenheit war, schon im Jahre 1850 vielleicht ein Gebrechen ist. — Und wiederum ist für eine Nation nur das gut, was aus ihrem eigenen Kern und ihrem eigenen allgemeinen Bedürfnis hervorgegangen, ohne Nachäffung einer andern. . . . . Alle Versuche, irgend eine ausländische Neuerung einzuführen, wozu das Bedürfnis nicht im tiefen Kern der eigenen Nation wurzelt, sind daher thöricht und alle beabsichtigten Revolutionen solcher Art ohne Erfolg; denn sie sind ohne Gott, der sich von solchen Pfuschereien zurückhält. Ist aber ein wirkliches Bedürfnis zu einer großen Reform in einem Volk vorhanden, so ist Gott mit ihm und sie gelingt." Und zum Kanzler von Müller sagte er (18. September 1823), als das Ge-

spräch auf die damaligen Bestrebungen der Monarchisten fiel, Freiheit und Aufklärung zu hemmen: „Im Prinzip das Bestehende zu erhalten, Revolutionärem vorzubeugen, stimme ich ganz mit ihnen überein, nur nicht in den Mitteln dazu. Sie nämlich rufen die Dummheit und die Finsternis zu Hilfe, ich den Verstand und das Licht.“

Noch klarer werden die geschilderten Gegensätze im Folgenden, wo Goethe in weiterer Verspottung der Plutonisten den Mephistopheles aus deren Sinne für seine Ansicht der Dinge plaidieren läßt. Mephistopheles vertritt die nihilistische Geschichtsauffassung, zu der er sich gleich im Anfange Faust gegenüber bekannt hat: daß alles, was entsteht, wert ist, daß es zu Grunde geht; „drum besser wär's, daß nichts entstünde.“ In allem Werden sieht sein skeptisches Auge nur den Widersinn, so begrüßt er in allem Vergehen nur den Triumph der Zerstörung:

Natur sei wie sie sei!
's ist Ehrenpunkt! — Der Teufel war dabei.

Dagegen richtet sich Fausts ganzes Sinnen darauf, auch in den rätselhaften Hervorbringungen der gewaltigsten Naturkräfte dem Gesetz ihres organischen Waltens nachzugehen und ihr Geheimnis ihnen abzulauschen. Ihm hält Mephisto ein neues Argument entgegen; die Theorie der Vulkanisten über das Problem der erratischen Blöcke leiht ihm der Dichter dabei zum Bilde. Nach dieser sind die „fremden Centnermassen“ durch vulkanische Schleuderkraft umhergestreut; das Volk erkennt in ihnen die Teufelsgewalt:

Ihm ist die Weisheit längst gereift:
Ein Wunder ist's, der Satan kommt zu Ehren.

Auch diese Bilder dienen nur als Vorbereitung für die sogleich sich enthüllenden Zwecke des Mephistopheles. Die Auffassung der gewordenen Zustände als eines Produktes von „Gewalt und Unsinn“ muß zur Folge haben, daß Egoismus und Genußsucht als die einzigen Triebfedern des Handelns übrig bleiben. Dafür soll Faust bei seinem Eintritt in das große politische Leben gewonnen werden, und nach dieser Richtung bewegen sich die Versuchungen des Mephistopheles, mit ausdrücklichem Hinweis des Dichters auf das vierte Kapitel des Matthäus-Evangeliums, wo der Satan Jesus auf einen hohen Berg führt und ihm „die Reiche der Welt und ihre Herrlichkeiten“ zeigt, um sein Herrschaftsgelüste zu erregen. So stellt der Versucher auch an Faust die Frage, aus der sich alles Vorangehende erklärt:

Doch, daß ich endlich ganz verständlich spreche,
Gefiel dir nichts an unsrer Oberfläche?

Und noch deutlicher:

Doch, ungenügsam wie du bist,
Empfandest du wohl kein Gelüst?

Die Antwort Fausts „Und doch! ein Großes zog mich an. Errate!“ giebt die Gelegenheit für Mephisto, seine Lockungen in breiter Schilderung zu entwickeln. Es ist das in genrehaft satirischen Zügen entworfene Bild des Genußlebens eines kleinstaatlichen Dynasten, wie es der Mißbrauch des Absolutismus im achtzehnten Jahrhundert an vielen übel berufenen Beispielen zeigt; im ersten Teile noch verhüllt, nämlich von der Seite des wohlgefälligen Hoheitsbewußtseins des „von Hunderttausenden verehrten“ Gebieters. Faust faßt es in seiner Erwiderung in dem günstigsten Sinne des wohlwollenden Despotismus; dennoch weist er es ab:

Das kann mich nicht zufriedenstellen!
Man freut sich, daß das Volk sich mehrt,
Nach seiner Art behäglich nährt,
Sogar sich bildet, sich belehrt,
Und man erzieht sich nur Rebellen.

Sein Ideal geht also über den vernünftigen Absolutismus hinaus, offenbar auf die Erziehung des Volkes zur Selbständigkeit und Freiheit. — So prallt die unverhohlen herausgehende Verführung zu einem Leben in „Sardanapalischen" Lüsten völlig von ihm ab: „Ich fühle Kraft zu kühnem Fleiß." Nichts verfängt auch der Spott des Gegners: „man merkt's, du kommst von Heroinen"; nichts die mephistophelische Verkleinerung, die das Verlangen nach der „That" als leere Ruhmsucht verachtet, „die Thorheit, die bei der Nachwelt neue Thorheit entzündet." Noch sieht er „Raum zu großer That" in diesem Erdenkreis, er erkennt ihn in dem Bedürfnis der Menschheit nach der ihrer würdigen Entfaltung:

Von allem ist dir nichts gewährt.
Was weißt du, was der Mensch begehrt?
Dein widrig Wesen, bitter, scharf,
Was weiß es, was der Mensch bedarf?

Für den Inhalt dieses Strebens bedurfte Goethe eines Bildes, und zwar des Bildes einer Unternehmung, die sich in dem Rahmen der konkreten äußern Handlung durchführen ließ, im Zusammenhange also mit der politischen Exposition im ersten Akte, womöglich auch im innern Konnex mit den Bildern, in deren Erörterung sich bis dahin die Eröffnungsscene des vierten Aktes bewegt hatte. Dies Bild zu finden und zu gestalten ist, ihm in der erstaunlichsten Weise gelungen. Leitend war der Gedanke der planvollen Meisterung der

Naturgewalten im Gegensatz zu ihrer tumultuarisch hervorbrechenden, zerstörenden Wut; gleichsam im Einverständnis mit den Naturgesetzen selbst mußte ferner diese Bemeisterung ihrer unfruchtbaren Zerstörungsmacht erfolgen. Wenn solche zweckmäßige Arbeit im großen geschieht, so übt sie eine unermeßlich fortwirkende Erziehung auf den Menschengeist aus; die Befreiung von der Gewaltherrschaft der Elemente erzeugt den Geist der Selbständigkeit und freien Behauptung auch gegen die menschliche Willkür. Ein großes historisches Beispiel gab zuletzt Goethes symbolischem Bilde die Form. Durch solchen Kampf wurden die Niederungsgebiete der zur Nordsee mündenden Ströme dem unfruchtbaren Meere abgewonnen; in tausendjähriger zäher Arbeit gewann ein in solchem klugen und unermüdlichen Widerstand gehärtetes Volk dem Meere seine Wohnsitze ab und verteidigte sie im ruhmwürdigsten Streite gegen despotische Unterjochungsbedrohung.[1] „Ein freies Volk auf freiem Grunde!“ Doch diese historischen Reminiscenzen läßt der Dichter nur durchschimmern; er gab

---

1) Sehr treffend erinnert Siegmund Levy in dem Aufsatze „Goethe und Oliver Goldsmith“ (vgl. Goethe Jahrb. VI. S. 291 ff.) an den Einfluß des im Jahre 1764 erschienenen „Traveller“ von Goldsmith — einer Dichtung, die Goethe seit den Straßburger Tagen kannte und liebte, und deren starke Wirkung bei ihm sich so vielfach äußert — auf die Wahl des Motivs für Fausts ökonomische Pläne und nicht minder auf die Art von dessen Ausführung. Mag immerhin das Beispiel Friedrichs des Großen mit seinen Entwässerungsarbeiten im Oderbruch dabei mit in Betracht gekommen sein, so haben sicherlich jene frühen poetischen Eindrücke den Hauptanteil geliefert, wie die von S. Levy angestellte Vergleichung der von jeher mit Recht bewunderten Schilderung der dem Meere abgewonnenen Niederlande im „Traveller“ V. 281 ff. mit den bezüglichen Stellen im fünften Akte des Faust (V. 5615—9870 ff. und 6935—11190) überzeugend darthut.

seinem Bilde den weiteren allgemeinen Sinn, der an die vorangegangene Disputation sich unmittelbar anschließt: waren die vulkanischen Eruptionen das Bild für die revolutionären Katastrophen in der Geschichte, die zerstörend dem unvermeidlichen Ausgleich dienen, so stellt sich dem das Bild der vorbedächtigen Reform gegenüber, die durch weise Lenkung der vorhandenen Kräfte den überflutenden Strömungen ihr Bette anweist, sie zurückdämmt, wo sie schaden, und aus dem Schauplatz des wilden zwecklosen Spiels der Elemente einen Wohnplatz des fruchtbarsten Gedeihens erschafft.

Wie kahl, wie enge zum mindesten, scheint, äußerlich genommen, Goethes Erfindung: Faust läßt sich von dem siegreichen Kaiser einen noch vom Meer eingenommenen Küstenstrich verschreiben, er dämmt das Meer ab, baut Deiche, zieht Kanäle und gewinnt eine Landbreite für ertragreiche Kolonisation in dem ehemaligen Sumpfgebiet. Es hat auch nicht an Spott bei den Kommentatoren gefehlt über das kleinliche Motiv am Abschluß einer so ideenreich angelegten Konzeption. Verband er aber in Wirklichkeit mit diesem Bilde so weitreichende Ideen, wie in dem Obigen angenommen wurde, so mußte er freilich gleichsam in einer fortgesetzten Durchleuchtung der körperlichen Darstellung durch die darein gefaßten Gedanken dem Leser seine Intentionen nahe legen. Man urteile, ob das geschehen ist!

> Mein Auge war auf's hohe Meer gezogen,
> Es schwoll empor, sich in sich selbst zu türmen.
> Dann ließ es nach und schüttete die Wogen,
> Des flachen Ufers Breite zu bestürmen.

Es ist das Bild einer Sturmflut. Wie deutet es der Dichter?

Und das verdroß mich: wie der Übermut
Den freien Geist, der alle Rechte schätzt,
Durch leidenschaftlich aufgeregtes Blut
In's Mißbehagen des Gefühls versetzt.

Er forscht nach dem Gesetz der scheinbar zufälligen Erscheinung und findet die Regelmäßigkeit des Wechsels von Ebbe und Flut, nur durch Gelegenheitsursachen verstärkt:

Ich hielt's für Zufall, schärfte meinen Blick,
Die Woge stand und rollte dann zurück,
Entfernte sich vom stolz erreichten Ziel:
Die Stunde kommt, sie wiederholt das Spiel.

Die ideenlose Geschichtsauffassung sieht auch in dem übertragenen Sinne der Anwendung dieses Bildes auf die historischen Sturmfluten und die ihnen folgenden Ebbungen nur das mechanisch abwechselnde Spiel mechanischer Kräfte:

Mephistopheles (ad Spectatores).

Da ist für mich nichts Neues zu erfahren,
Das kenn' ich schon seit hunderttausend Jahren.

Wie anders aber erfaßt Faust die Vorgänge! das „kraftbegeistete" Überschwellen, das im heftigsten Bemühen unfruchtbar bleibt, nach unbändigem Ansturm zurückflutet, „und es ist nichts geleistet!"

Sie schleicht heran, an abertausend Enden
Unfruchtbar selbst, Unfruchtbarkeit zu spenden:
Nun schwillt's und wächst und rollt und überzieht
Der wüsten Strecke widerlich Gebiet.
Da herrschet Well' auf Welle kraftbegeistet,
Zieht sich zurück, und es ist nichts geleistet,
Was zur Verzweiflung mich beängstigen könnte!
Zwecklose Kraft unbändiger Elemente!
Da wagt mein Geist, sich selbst zu überfliegen:
Hier möcht' ich kämpfen, dies möcht' ich besiegen.

Und nun die Lösung der Aufgabe, die wie alles Vorige völlig in dem plastischen Bilde bleibt und

doch in jedem Worte die beabsichtigten Analogien ausstrahlt:

> Und es ist möglich! — flutend wie sie sei,
> An jedem Hügel schmiegt sie sich vorbei;
> Sie mag sich noch so übermütig regen,
> Geringe Höhe ragt ihr stolz entgegen,
> Geringe Tiefe zieht sie mächtig an.
> Da faßt' ich schnell im Geiste Plan auf Plan.

Wie die Gleichnisreden der Evangelien bergen diese Bilder eine unendliche Anwendungsfähigkeit, und wie aus jenen die sittlichen Maximen, so ließen sich aus diesen die Maximen der Regierungskunst entwickeln. Ein Bismarck hat Goethes Faust „seine Bibel" genannt!

So angesehn, enthüllt sich in den Schlußversen — und nichts Geringeres war man berechtigt zu erwarten! — das großartige Programm, das Faust für seine politische Thätigkeit, die ja auch sofort anhebt, sich gestellt hat:

> Erlange dir das köstliche Genießen,
> Das herrische Meer vom Ufer auszuschließen,
> Der feuchten Breite Grenzen zu verengen
> Und, weit hinein, sie in sich selbst zu drängen.
> Von Schritt zu Schritt wußt' ich mir's zu erörtern:
> Das ist mein Wunsch, den wage zu befördern!

Es ist die erwünschteste Bestärkung für die Deutung, auf dem eingeschlagenen Wege zu beharren, wenn nun allemal an den Knotenpunkten der äußern Handlung sich das Folgende mit dem Frühern in konsequenter Fortentwickelung verbindet und zur festesten Einheit des Ganzen zusammenschlingt. Da steht Faust, die Brust geschwellt von den Reformgedanken, sein Volk zur politischen Selbständigkeit und zur ökonomischen Kraft zu erziehen. Die Scene hat damit ihren Gipfelpunkt und ihren Abschluß

erreicht. Nun ist der Schauplatz zu zeichnen, auf dem er Gelegenheit haben wird, seine Thätigkeit einzusetzen: der Zerfall des Reichs ist darzustellen, die Krisis, in der es sich um seine Existenz handelt. Dazu war ein Rückblick auf die Zustände erforderlich, die den Eintritt der Katastrophe begründeten; der Bericht des Mephistopheles darüber bot den doppelten Vorteil, die Kontinuität der Handlung durch die Anknüpfung an den ersten Akt herzustellen und in Fausts Kritik des zu Grunde gehenden Regimes die ihn erfüllenden Grundsätze für ein kraftvolles und weises Regiment zur Aussprache zu bringen.

Trommeln und kriegerische Musik künden aus der Ferne den Kampfeszustand des Reiches an, der nach Mephistos Meinung es Faust leicht machen wird, seine Wünsche nach Besitz erfüllt zu sehen; denn er beharrt dabei, dessen politische Pläne nur als ehrgeiziges Streben nach Macht zu deuten:

> Man paßt, man merkt auf jedes günstige Nu,
> Gelegenheit ist da, nun, Fauste, greife zu!

Der Kaiser, dem sie gedient, den sie „reich gemacht" und „unterhalten" haben, ist im Begriffe, sein Reich zu verlieren. Jung ward ihm der Thron zu teil, und ihm ist der Irrtum verderblich geworden, „es könne wohl zusammengehn, und sei recht wünschenswert und schön, regieren und zugleich genießen." Früh hatte Goethe über jene schwerste Kunst des Regierens seine Erfahrungen gemacht und schon ein halbes Jahrhundert, ehe er diese Scene dichtete, dem jungen Herzog das Wort zugerufen:

> Der kann sich manchen Wunsch gewähren,
> Der kalt sich selbst und seinem Willen lebt:
> Allein wer andre wohl zu leiten strebt,
> Muß fähig sein, viel zu entbehren.

Weit tiefer läßt er hier seinen Faust die Aufgabe des Herrschers erfassen und noch weit strenger seine Forderung stellen. Mephistopheles denkt nur an den sinnlichen Genuß; Faust verlangt auch die Entsagung gegenüber jener weit feineren Verlockung für den Regierenden, in dem Genusse seiner Thaten sich selbst zu bespiegeln: die That sei Alles, nichts der Ruhm. In solchem Sinne stellt er das höchste Ideal des Herrschers auf, wie es ihn selbst beseelt:

> Ein großer Irrtum. Wer befehlen soll,
> Muß im Befehlen Seligkeit empfinden.
> Ihm ist die Brust von hohem Willen voll,
> Doch was er will, es darf's kein Mensch ergründen.
> Was er den Treusten in das Ohr geraunt,
> Es ist gethan, und alle Welt erstaunt.
> So wird er stets der Allerhöchste sein,
> Der Würdigste , Genießen macht gemein.

So war der junge Kaiser, der Repräsentant nicht des schlimmen, aber des naiv-egoistischen Absolutismus, keineswegs! „Er selbst genoß, und wie? Indeß zerfiel das Reich in Anarchie!" Für das neu zu entrollende Bild hatte Goethe wiederum sich seine Aufgabe in sehr eigentümlich begrenzter Weise zu stellen. Maßgebend für die äußern Formen blieb das von vorneherein gewählte Kostüm der mittelalterlichen Zustände, also die Reichsverhältnisse etwa zu den Zeiten Maximilians. Eine strenge Anlehnung jedoch an die faktisch bestimmten historischen Ereignisse der Epoche war ganz ausgeschlossen; vielmehr erforderte sein Plan ein Durchschnittsbild mittelalterlicher Kaiserhoheit und Reichsanarchie mit der aus dem Konflikt beider hervorgehenden Restauration. Je allgemeiner Goethe diese Verhältnisse mit den in ihnen thätigen Faktoren und wirkenden Ideen zeichnete, desto leichter und un-

gesuchter konnte es ihm gelingen — worauf es ihm bei dem gewählten Bilde zumeist ankommen mußte — in seine Schilderung der Vorgänge gelegentlich die Beziehungen auf seinen eigentlichen Gegenstand zu verweben: den Zerfall der legitimen Reichsgewalten im Gefolge des Sturzes des Ancien Regime und der Revolution, sodann ihre Verteidigung und ihre Restauration.

Zunächst bewegt sich der Bericht Mephistos in den Darstellungen des Faustrechts und des Fehdewesens, die das Reich auflösten:

Und allen wuchs die Kühnheit nicht gering:
Denn leben hieß sich wehren. — Nun das ging.
Faust. Es ging, es hinkte, fiel, stand wieder auf:
Dann überschlug sich's, rollte plump zu Hauf.

Wenn aber Mephistopheles als den Abschluß eines solchen durch lange Zeiträume dauernden Zustandes die Wahl eines neuen Kaisers angiebt, so geht das schon völlig aus dem Bereich der historischen Begebenheiten heraus und in eine ganz frei erschaffene Fiktion über. Höchst ironisch betont müssen wir freilich im Munde dieses Redners die Verse denken:

Die Tüchtigen, sie standen auf mit Kraft
Und sagten: Herr ist, der uns Ruhe schafft.
Der Kaiser kann's nicht, will's nicht — laßt uns wählen,
Den neuen Kaiser neu das Reich beseelen,
Indem er jeden sicher stellt,
In einer frisch geschaffnen Welt
Fried' und Gerechtigkeit vermählen.

Welcher Usurpator hätte nicht seine Eroberung mit dieser Devise geheiligt, und wann hätte es einem glücklichen Usurpator an der Weihe seines Schwertes gefehlt! So erwiedert auch Faust: „Das klingt sehr pfäffisch.“ Und Mephistopheles bestätigt: „Pfaffen waren's auch“:

Sie waren mehr als andere beteiligt.
Der Aufruhr schwoll, der Aufruhr ward geheiligt.

Ganz allgemein sind somit als die eigentlichen Gründe für die Auflösung des Reiches der Abfall der Fürsten-Aristokratie und die Gegnerschaft der ultramontanen Politik angegeben.

Es handelt sich um den Ausfall der letzten, entscheidenden Schlacht, in deren Mitte die Handlung nun verlegt wird. Auch hier benutzte Goethe, der sich, so viel es anging, an die Überlieferungen der Faustsage hielt, ein Motiv des alten Faustbuchs. Dort erschafft Faust durch Zauberkünste das Scheinbild geharnischter Ritterscharen und erringt mit ihnen Waffenerfolge. Die Art aber, wie Goethe das Motiv aufnimmt, ist so kunstreich, wie er es ausstattet, so bedeutungsvoll, daß hier jeder Zug die aufmerksamste Betrachtung erfordert.

Ein Blick in die Paralipomena zeigt, wie großen Wert Goethe auf dies Motiv legte, und wie zwei Ideen dabei konkurrierten, die er schließlich vereinigte. In Nr. 178,15 (a. a. O. S. 236) heißt es: „Faust aus alter Neigung wünscht dem Monarchen zu helfen. Vorschlag die Bergvölker aufzuregen. Mephisto macht sie lächerlich. Offeriert höhern Beistand. Und präsentiert die drei Rüstigen." Ähnlich 179,5: „Die Bergvölker aufrufen. Drei Bursche"; und 179,15: „Aufregung der Bergvölker. Mephistopheles als Werber. Die drei Hauptfiguren treten auf. Chorgesang zur That aufregend. Wäre mit dem Kriegerschritt von Pandora und Helena zu rivalisieren." Danach lag es in Goethes Absicht, bei der Entscheidung die Urkraft des Volkstums ins Feld zu führen, sodann aber unter der Allegorie der, einer Stelle des alten Testaments entnommenen, „drei

Gewaltigen" einen unberechenbaren, gewissermaßen magisch wirkenden Faktor und diese beiden, wie das letzte Notat zeigt, schließlich zu vereinigen, womit auch die Ausführung übereinstimmt. Ganz besonders Aufschluß gebend ist die angehängte Bemerkung, die auf die kriegerischen Chöre der Pandora Bezug nimmt; sie stellt es außer Zweifel, daß zum mindesten ein Analogon dem Dichter vorschwebte, wodurch das Pathos dieses Kampfes dem der Befreiungskriege an die Seite gesetzt wurde. Wenn er gleichzeitig sich an die Euphorion-Scene der Helena erinnert, so rückt der innere Sinn auch dieser Episode seine Intention in das gleiche Licht. Wie aber, so kann man mit Recht fragen, hätte das Motiv der Bekämpfung eines mittelalterlichen Gegenkaisers den Dichter dazu stimmen mögen, in dem Ton seiner Pandora, „zur That aufzuregen", wenn ihn nicht die verwandten, ja die gleichen Vorstellungen bewegten? —

Der Dialog wendet sich zunächst der Diskussion über die aufzuwendenden Mittel zu. Mephistopheles spricht das große Wort aus: „Wir treten zu, dann ist der Sieg vollkommen." Faust zweifelt; was wäre da zu erwarten als „Trug! Zauberblendwerk! hohler Schein." — er nimmt also die Einwendung gegen die Bedeutung der Ideenmacht, die er doch allein einzusetzen hat, voraus. Darauf erwidert Mephistopheles in seinem eignen Sinn: „Kriegslist, um Schlachten zu gewinnen!" als handele es sich um einen technisch berechneten Faktor; für Fausts Anschauung der Dinge aber fügt er hinzu:

Befestige dich bei großen Sinnen,
Indem du deinen Zweck bedenkst.

Welch bedeutendes Wort! und welch „großen Sinn" vindiciert es diesem „Zweck", vom Kaiser nach dessen

Siege als Belohnung das Leben „von grenzenlosem Strande“ zu empfangen!

Das Folgende ist in seiner lapidaren Kürze so tiefsinnig, zugleich so wahr, aus so klarer, objektiver Erkenntnis des wirklichen Verlaufs der Dinge geschöpft, daß man — in dieser Dichtung schon längst gewohnt der wunderbarsten Dinge – sich doch überrascht fühlt. — Man erwäge! Faust, der Repräsentant des bislang so ganz dem Leben in der Idee und deren Erforschung zugewandten Genius, eben erst erwacht aus dem Schönheitstraum der Antike, wie sollte er sich fähig und berufen fühlen, in die Entscheidung der Schlachten einzutreten, mag immerhin von einer dämonischen Macht die Aufforderung dazu an ihn ergehen? Das naturgemäß Zunächstliegende ist, daß er dem an ihn herantretenden Appell der thatsächlichen Verhältnisse sich versagend, die Aktion den handelnden Kräften überläßt: er erwidert dem Mephistopheles:

> Schon manches hast du durchgemacht,
> Nun, so gewinn' auch eine Schlacht.

Darauf die dringendere Aufforderung, die an ein ganz neues, noch ihm selbst unbekanntes Selbstvertrauen sich wendet, das in ihm erweckt werden soll:

> Nein, du gewinnst sie! Diesesmal
> Bist du der Obergeneral.

Und noch weiter und genauer unterscheidet die Dichtung. Die technische Oberleitung kann Faust nicht zufallen, es können ihr nur neue, bisher ungenutzte Kräfte durch ihn zuwachsen. „Das wäre mir die rechte Höhe,“ erwidert er, „da zu befehlen, wo ich nichts verstehe!“ Dagegen spricht Mephistopheles in seiner überall das Große, das er prinzipiell nicht anerkennt, durch den niedrigsten

Ton herabziehenden Weise nun den Hauptgedanken aus, dessen Verwirklichung sich alsobald in leibhafter Erscheinung darstellt. Noch eins ist jedoch für das Verständnis des Folgenden auf das Bestimmteste festzuhalten. Goethe läßt die Personen seines Dramas streng in ihrem Charakter bleiben: Mephistopheles kann die ungeheure und ungeahnte Entfaltung der Volkskraft, von der im Momente der höchsten Gefahr die Rettung kommt, nicht anders betrachten als der nüchterne, skeptische Weltsinn, den er personificiert. Er sieht in ihr lediglich die rohe Kraft; so spricht er von ihr, so läßt er sie handeln. Völlig entgegengesetzt muß, wenn des Dichters Intention richtig erkannt ist, aber Faust sie erfassen, sie darstellen und sich auf sie im höchsten Sinne berufen. Das geschieht an der Stelle, wo er seine Hilfe dem Kaiser zu Gebote stellt; sein entscheidendes Auftreten in der folgenden Scene muß daher gleich hier in Erwägung gezogen werden. — Mephistopheles also verlangt von ihm keine Strategie; für den „Feldmarschall" wird der „Generalstab" sorgen. Es hat damit schlimm genug gestanden: „Kriegsunrat hab' ich längst verspürt," die militärischen Dinge sind schlecht beraten gewesen; so war besserer Rat, frische Kraft zu schaffen: er hat den Kriegsrat

> gleich voraus formiert
> Aus Urgebirgs Urmenschenkraft:
> Wohl dem, der sie zusammenrafft.

Hier ist das Motiv ausgesprochen, das Faust sogleich als Idee erfaßt; auf der Stelle verläßt er seine abwehrende Haltung und ist ganz bei der Sache:

> Was seh' ich dort, was Waffen trägt?
> Hast du das Bergvolk aufgeregt?

So veranstaltet es der Dichter, die beiden Motive

der Paralipomena zu vereinigen, das ideale der Erregung der „Urmenschenkraft" des „Bergvolkes" und das gemeine der Entfesselung der bloßen physischen Kraft; wie denn ein augenscheinlich erster Entwurf für den vierten Akt es für die ganze Aktion in Aussicht nimmt, den Geist der Verneinung die Dinge unter diesem Gesichtspunkt behandeln zu lassen. In No. 180,2 heißt es: „Meph. Freude über die Verwirrung des Reichs — auffordernd zu Kriegsthaten — Ruhm und Mittel gemein — Die drei Bursche — Werbung, Trommeln." — Dem entspricht auch die Antwort auf Fausts überraschte und bewegte Frage:

> Nein! aber gleich Herrn Peter Squenz,
> Vom ganzen Praß die Quintessenz.

Es ist völlig seiner ironischen Manier gemäß, sich dem biedern Athener in Shakespeares Sommernachtstraum zu vergleichen, der „Männer, hart von Faust", Gewerbsleute, „die nie den Geist zur Arbeit noch geübt" für sein Festspiel zu Theseus Ehren geworben. „Vom ganzen Praß", wie er verächtlich das Volk bezeichnet, ist ihm eben die „Quintessenz" doch nur die rohe Kraft. Ebenso spottet er cynisch und gemein über die kriegerische Rüstung der „drei Gewaltigen":

> Ad Spectatores. Es liebt sich jetzt ein jedes Kind
> Den Harnisch und den Ritterkragen;
> Und, allegorisch wie die Lumpe sind
> Sie werden nur um desto mehr behagen.

Man vergesse jedoch nicht, daß bei allen diesen Verbrämungen des hochbedeutsamen Motivs durch die Sarkasmen Mephistos es sich doch noch um etwas mehr handelt als um die konsequente Festhaltung von dessen Charakter; man hat Goethe gröblichst mißverstanden, wenn

man meint, Mephistopheles greife hier mit Zaubereien ein, die drei Gewaltigen seien drei Teufel, die großen Erfolge ihres Eingreifens würden von ihm erschaffen. Wo wäre in dem ganzen Gedichte ihm je etwas derartiges zugeteilt? Besteht doch grade Goethes großartige und tiefsinnige Umbildung der mittelalterlichen Faustsage darin, daß er den Teufel, den er als Maske beibehält, als irrationale Potenz völlig ausschaltet, daß er ihn lediglich als den Träger, gleichsam als den Exponenten des thatsächlich sich Vollziehenden verwendet, sofern es die Elemente des Negativen in sich trägt. So sind die drei Gewaltigen keineswegs als seine Kreaturen aufzufassen, sondern als thatsächlich wirkende Kräfte, die er freilich „seine Bursche" nennt, insofern er, wie allen Dingen und Vorgängen, so auch diesem „gewaltigen" Hervorbrechen der „Urmenschenkraft des Urgebirgs" sich anheftet, um sie zu deteriorieren; was ihm ohne Zweifel in seinen Grenzen gelingen muß. Wo wäre denn je eine ungestüme Kraft ohne Roheit in ihrem Auftreten geblieben, ein elementarer Ausbruch ohne Schlacken, stürmisch gewonnene Erfolge ohne die Flecken der Prahlerei und des Egoismus! Das „Mephistophelische" besteht aber eben darin, dergleichen große Kraftentwicklungen nur unter jene entstellenden Gesichtspunkte zu rücken und geringschätzig auf das Niveau des „Gemeinen" herabzuziehen. Solche angeblich historische Kritik, die unter dem Zeichen des Zoilo-Thersites steht, erhält in den markigen satirischen Strichen von Goethes Zeichnung zugleich ihre Abfertigung.

Daß aber hinter den Allegorien der „drei Gewaltigen" doch etwas mehr steckt als Rauflust, Beutegier und Beharrlichkeit im Festhalten der Beute, zeigt Goethe dadurch an, daß er hier zum drittenmal im vierten

Akte von dem Mittel Gebrauch macht, durch ein Bibelcitat der Deutung die Richtung zu geben. Die alttestamentliche Glorifizierung der drei gewaltigen Helden, die König Davids Siege erfochten, giebt denn doch Veranlassung an die Heldentugenden zu denken, von denen des Mephistopheles „drei Bursche" nur die Kehrseite zeigen: bei dem renommistischen jungen „Raufebold" an die unbedenklich vorwärts drängende Angriffslust, bei dem männlichen, wohl bewaffneten „Habebald" an den zielbewußten, auf den Preis des Kampfes gerichteten Mut, bei dem „bejahrten, stark bewaffneten Haltefest" an die unerschütterliche Standhaftigkeit in der Behauptung der errungenen Stellung.

Denn ganz anders, ja völlig entgegengesetzt, dokumentiert Faust seine Auffassung von der Hilfe, die er dem Kaiser bringt, als er in der nächsten Scene, „geharnischt, mit halbgeschlossenem Helme" mit den „drei Gewaltigen," vor ihn hintritt (vgl. V. 385—398 und 401—416). Wieder ist es hier das „Bergvolk", dessen magisch wirkende Kräfte er dem Kaiser als die rettenden in der Not heranführt, und deren „Quintessenz", die Mephisto in der karrikierten physischen Kraft fand, Faust seinerseits als die Macht des Geistes, der Gesinnung, der Idee ins Feld führt:

> Wir treten auf und hoffen ungescholten:
> Auch ohne Not hat Vorsicht wohl gegolten.
> Du weißt, das Bergvolk denkt und simuliert,
> Ist in Natur- und Felsenschrift studiert.
> Die Geister, längst dem flachen Land entzogen,
> Sind mehr als sonst dem Felsgebirg gewogen.
> Sie wirken still durch labyrinthische Klüfte
> Im edlen Gas metallisch reicher Düfte;
> Im steten Sondern, Prüfen und Verbinden,

Ihr einziger Trieb ist, Neues zu erfinden.
Mit leisem Finger geistiger Gewalten
Erbauen sie durchsichtige Gestalten:
Dann im Krystall und seiner ewigen Schweignis
Erblicken sie der Oberwelt Ereignis.

Wenn diese Bilder unverkennbar auf die Kraft des Gedankens, die Macht der Intelligenz hinweisen, so deutet die folgende, höchst merkwürdige Wendung auf die größere Macht der Gesinnungen, der Idee. Der Kaiser erwidert, ohne Verständnis für das ihm Gebotene:

Vernommen hab' ich's, und ich glaube dir:
Doch, wackrer Mann, sag' an: was soll das hier?

Darauf entgegnet Faust mit einer ganz frei vom Dichter erfundenen Erzählung, die nur äußerlich mit dem Namen des „Nekromanten von Norcia, des Sabiners" an den Umstand anknüpft, daß der Beiname des Sabiners — Sabellicus — in der ältern Faustsage vorkommt, und daß die „Berge von Norcia", wie Goethe selbst im Anhange seines „Benvenuto Cellini" berichtet, als „Sibyllenberge" den Schauplatz für allerlei Abenteuerlichkeiten und Zaubersagen bilden.

Der Nekromant von Norcia, der Sabiner,
Ist dein getreuer, ehrenhafter Diener.
Welch greulich Schicksal droht' ihm ungeheuer!

Zu Rom war's! Als Ketzer sollte er verbrannt werden; schon stand er auf dem Scheiterhaufen:

Nicht Mensch, noch Gott, noch Teufel konnte retten,
Die Majestät zersprengte glühende Ketten.
. . . . . . Er bleibt dir hoch verpflichtet,
Auf deinen Gang in Sorge stets gerichtet.
Von jener Stund' an ganz vergaß er sich,
Er fragt den Stern, die Tiefe nur für Dich.
Er trug uns auf als eiligstes Geschäfte,
Bei dir zu stehn. Groß sind des Berges Kräfte:
Da wirkt Natur so übermächtig frei,
Der Pfaffen Stumpfsinn schilt es Zauberei.

So viel ist ohne weiteres klar, daß der Beistand, der hier dem Reich erwächst, in der Kampfesgemeinschaft gegen Rom seine Begründung hat. Von dort her ward der Aufstand genährt und geheiligt; der römische Klerus „war mehr als andere beteiligt.“ Schon hier zeigt es sich und noch mehr durch die Art, wie das Motiv im folgenden noch zweimal an hervorragender Stelle sehr stark betont wird, daß unter den Sünden, die dem Reiche die römische Gegnerschaft eingetragen haben, jene Begünstigung des zum Scheiterhaufen verurteilten „Nekromanten“ obenan steht. Seitdem liegt dem Beschützten, Geretteten nichts so sehr am Herzen als die Sorge für die Erhaltung des gefährdeten Reiches; in seinem Auftrage steht Faust zum Kaiser, für den Kaiser werden die Sterne befragt und die Kräfte der Tiefe aufgerufen. Das Bedeutsamste aber in der Rede Fausts ist, daß er schließlich das früher entwickelte Motiv völlig diesem zweiten Motive einordnet, ja es ihm unterordnet: die geheimnisvollen Kräfte des Bergvolks, die Intelligenz, die Gedanken- und Ideenmacht treten unter das Banner des romfeindlichen Nekromanten, um im Kampfe für das Reich die Freiheit und die Rechte der Natur gegen den Stumpfsinn und die Geistesverfolgung zu verteidigen.

Groß sind des Berges Kräfte:
Da wirkt Natur so übermächtig frei.

Die „Zauberei“ jedoch, um derentwillen der kühne Verkündiger der „Bergeskräfte“, der „geistigen Gewalten“ und der „Übermacht“ ihres freien, naturgemäßen Wirkens der unversöhnlichen Verfolgung Roms verfiel, wird nur von der „Pfaffen Stumpfsinn“ so „gescholten“! — Was ist sie denn in Wahrheit nach des Dichters Meinung? Was bedeutet es, daß Faust, in

der Konsequenz seiner ganzen Anlage und Entwickelung, sich bei seinem Eintritt ins große handelnde Leben, in der die Zukunft entscheidenden Krisis, mit seinem ganzen Wesen in ihren Dienst stellt und daß er es ist, der ihr auch die robuste Kraft aus den Tiefen des Volkes zuführt?

Es kann kein Zweifel sein, daß wie die „Magie", der Faust sich ergab, die vom Scholasticismus befreite Weltanschauung war, so die „Zauberei", die von Rom verfolgte, vom „Kaiser" zwar geschützte, aber in ihrem tiefsten Wesen noch lange nicht erkannte und gewürdigte, die Freiheit des Erkennens, die übermächtige Kraft des befreiten Wollens ist in Wissenschaft und Leben, in der Religion und im Staat: die innerste Triebkraft des Humanismus und der Reformation!

XIII.

Vierter Akt.

2.

(V. 307—1003.)

Mit den letzten Ausführungen hat die Deutung der Handlung vorgegriffen. In dem Thal, das unterhalb des Vorgebirges sich ausbreitet, auf welchem des Kaisers Zelt aufgeschlagen wird, ist das Heer zur Schlacht geordnet; der Obergeneral erklärt dem Kaiser die Vorteile der gewählten Stellung. Die typische Kraft, plastische Klarheit und sachliche Kenntnis, mit der diese militärischen Vorbereitungen, sodann die fiktive Schlacht selbst geschildert sind, waren von jeher ein Gegenstand der Bewunderung. Nicht minder verdient diese Bewunderung die Darstellung der politischen Situation. Wie schon gesagt, hält sie sich von dem gefährlichen Versuch einer Anlehnung an die wirklichen historischen Verhältnisse vollständig fern; sie ist ein ganz frei erfundenes Bild. Nur um so besser konnte es dem Dichter glücken, die „Winke und Hindeutungen", auf die es ihm ankam, in seine Erdichtung einzustreuen. Grade weil dieser Kaiser und seine Situation an keine bestimmte politische Konstellation, an keine reale geschichtliche Person erinnern, konnte der Dichter in seinem Bilde die Erhaltung der kaiserlichen

Macht mit der Erhaltung oder vielmehr Wiederherstellung des deutschen Reiches nach seiner idealen Existenz identifizieren, ohne auf die specifische Form, worin dieselbe sich vollzog, Rücksicht nehmen zu dürfen. Es handelt sich ihm lediglich um die typische Repräsentation der dabei thätigen Kräfte, und die Person des Kaisers selbst hat dabei ihre Stelle als die Vertretung des Prinzips der Legitimität, wie dasselbe während der großen Kämpfe um seine Existenz, sodann ganz besonders in dem Prozesse der Restauration sich geltend machte. Auch das auf den ersten Blick vielleicht allzu kühn erscheinende Bild von Fausts „Aufregung des Bergvolks“ und seiner Berufung auf den „Nekromanten von Norcia“ rückt damit in die Sphäre einfacher und unmittelbarer Verständlichkeit. Wirkt es zunächst befremdend, daß er dem Kaiser diesen idealen Sukkurs zuführt, so erscheint auch diese Anordnung des Dichters als das Natürliche, das einfach Gegebene, wenn man die sich entrollende Schlacht als das typische Gleichnis erfaßt für den siegreichen Kampf um die Erhaltung des Deutschlands, in welchem fortan die Zukunft der Nation sich entfalten sollte. Es wird hier, wie überall im zweiten Faust nach Goethes eigenem Wort, die größeste Freiheit des Phantasieschaffens durchaus in den Dienst des ordnenden Verstandes gestellt, der an diese Dichtung „die höchsten Anforderungen hat.“

Auf den strategischen Vortrag des Obergenerals, der keiner Erläuterung bedarf, folgt in den Berichten der Kundschafter die lebendige Schilderung der aktuellen politischen Lage. Die Reichsfürsten, unter sich entzweit, haben das Reich verheert, sind vom Kaiser abgefallen und haben sich dem Gegner verbündet.

Die Menge schwankt im ungewissen Geist,
Dann strömt sie nach, wohin der Strom sie reißt.

Bewunderungswürdig ist nun bei der äußersten Kürze der Kundschafterberichte der Reichtum ihres Inhalts und das überraschend Zutreffende der Analogien mit den wirklichen Zuständen des Deutschlands der Rheinbundzeiten und der napoleonischen Kämpfe, als durch die republikanische Propaganda allenthalben die Zerrüttung gefördert wurde:

Doch wir bringen wenig Gunst,
Viele schwören reine Huldigung
Dir, wie manche treue Schaar:
Doch Unthätigkeits Entschuldigung:
Innere Gährung, Volksgefahr.

Wie treffend charakterisiert der Kaiser solche Entschuldigung der Passivität durch jene drohenden Gefahren als die bloße Ausflucht der kurzsichtigen Selbsterhaltung. Sie denken sich zu sichern und bedenken nicht, daß „wenn ihre Rechnung voll ist", d. h. wenn der Tag der Abrechnung für sie selbst kommt, ihnen von dem Brande, dem sie nicht wehrten, selbst Vernichtung droht:

Sich selbst erhalten bleibt der Selbstsucht Lehre,
Nicht Dankbarkeit und Neigung, Pflicht und Ehre.
Bedenkt ihr nicht, wenn eure Rechnung voll,
Daß Nachbars Hausbrand Euch verzehren soll?

Das schlimme Beispiel des Verrats und der Ehrlosigkeit übt die gewohnte Wirkung. Was anfangs als eine Schmach erschien, den fremden Fahnen zu folgen, wird bald ungescheut von der Menge nachgethan. Ein neuer Kaiser tritt auf, dem die ungetreuen Reichsfürsten sich unterordnen: das Bild für die einheitliche Verkörperung des verräterischen Abfalls, wie es durch den Rahmen der Handlung gegeben ist:

Und auf vorgeschriebnen Bahnen
Zieht die Menge durch die Flur;
Den entrollten Lügenfahnen
Folgen alle. — Schafsnatur!

Einen Vorteil aber bringt der allgemeine Abfall:

Ein Gegenkaiser kommt mir zum Gewinn,
Nun fühl' ich erst, daß Ich der Kaiser bin.

Die Legitimitätsrechte, die ihm bisher nur als Anspruch auf Glanz und Genuß galten, verlangen nun die Einsetzung seiner Persönlichkeit für die Ehre und die Bewährung des persönlichen Mutes in der Gefahr. Mit dem zurückkehrenden Gefühl der Verpflichtung der legitimen Gewalt wird auch die Achtung vor ihr wiederkehren und die Treue sich wieder befestigen. In der Nichtigkeit des leeren Hofgepränges hat sich des Kaisers Herz nach solcher Erprobung gesehnt:

Nichts ward vermißt, mir fehlte die Gefahr.

Schon die Erinnerung des Triumphs, das kaiserliche Ansehn in jener bedrohlichen Katastrophe des Brandes beim Mummenschanz, jenes Symbols des wirtschaftlichen Zusammenbruchs, bewahrt zu haben, erfüllt ihn jetzt mit Genugthuung und befestigt seine männliche Entschließung, ritterlich für die Krone auf den Kampfplatz zu treten:

Selbständig fühlt' ich meine Brust besiegelt,
Als ich mich dort im Feuerreich bespiegelt;
Das Element drang gräßlich auf mich los,
Es war nur Schein, allein der Schein war groß.
Von Sieg und Ruhm hab' ich verwirrt geträumt,
Ich bringe nach, was frevelhaft versäumt.

Not und Gefahr bewirken eine Erneuerung, eine Wiedergeburt in den obern, leitenden Kreisen. Der Kaiser fordert den Gegenkaiser zum Kampfe heraus. In diesem Augenblicke tritt Faust mit den drei Gewaltigen zu

ihm und führt mit dem Aufgebote der physischen Volkskraft ihm zugleich als Bundesgenossen die idealen Kräfte der frischesten und gesundesten Volkskreise zu.

Des Kaisers neu erwachte kräftige Gesinnung bewährt sich auch im Folgenden, freilich so, daß sie, sehr bedeutungsvoll, zugleich in ihrer trotz der dringlichen Umstände noch fortdauernden Beschränkung sich offenbart. Er nimmt den gebotenen Beistand freundlich an:

> Doch höchst willkommen muß der Biedre sein,
> Tritt er als Beistand kräftig zu uns ein,
> Zur Morgenstunde, die bedenklich waltet,
> Weil über ihr des Schicksals Wage schaltet.

Dennoch ist er weit entfernt, die Größe und die Tragweite des Ereignisses zu erkennen und für seine Sache daraus die Konsequenzen zu ziehen, vielmehr setzt er sein Vertrauen in die eigne Kraft:

> Selbst ist der Mann! Wer Thron und Kron' begehrt,
> Persönlich sei er solcher Ehren wert.

Und seine offiziellen Würdenträger zeigen in noch weit höherem Grade Abneigung, ja sogar mißtrauischen Widerwillen dagegen, den Beistand der undisziplinierten, entfesselten Volkskraft, die ihnen unheimlich, in ihren Begleiterscheinungen sogar gefährlich und verboten erscheint, zu acceptieren. Das tritt im weitern Verlauf hervor. Zunächst gehen die Ereignisse ihren Gang und erweisen die Hilflosigkeit der prätendierten Hoheit: die offizielle Macht ist nichtig geworden: so bleibt keine Wahl, die Hilfe muß angenommen werden, woher sie auch komme. — Daß damit eine ganz andere Auffassung von der Stellung des legitimen Oberhauptes sich einleitet, zeigen die Worte Fausts an. Die Zeiten, da in der Person des absoluten

Herrschers der Staat als solcher sich verkörperte, sind vorüber; er behält jedoch seine unersetzliche und unverletzliche Stellung als das Haupt des staatlichen Organismus. Typisch und vollständig ist der Gedanke in Fausts Gegenrede ausgedrückt:

> Wie es auch sei das Große zu vollenden,
> Du thust nicht wohl, dein Haupt so zu verpfänden.
> Ist nicht der Helm mit Kamm und Busch geschmückt?
> Er schützt das Haupt, das unsern Mut entzückt.
> Was, ohne Haupt, was förderten die Glieder?
> Denn schläfert jenes, alle sinken nieder,
> Wird es verletzt, gleich alle sind verwundet,
> Erstehen frisch, wenn jenes rasch gesundet.
> Schnell weiß der Arm sein starkes Recht zu nützen,
> Er hebt den Schild, den Schädel zu beschützen,
> Das Schwert gewahret seiner Pflicht sogleich,
> Lenkt kräftig ab und wiederholt den Streich;
> Der tüchtige Fuß nimmt Teil an ihrem Glück,
> Setzt dem Erschlagnen frisch sich in's Genick.

Die zurückkehrenden Herolde bringen die Meldung, daß des Kaisers Herausforderung von dem Feinde verächtlich abgewiesen ist; er gilt dem Gegner als nicht mehr vorhanden, wie das Echo im Thale ist sein Name verklungen:

> Wenn wir sein gedenken sollen,
> Märchen sagt: — Es war einmal.

So muß denn der Kampf beginnen, wobei der Kaiser und sein Obergeneral sich nicht bedenken, Fausts drei Gewaltige „ihren Reihen innigst einzuverleiben:“

> Dem Wunsch gemäß der Besten ist's geschehn,
> Die, fest und treu, an deiner Seite stehn.
> Dort naht der Feind, die Deinen harren brünstig,
> Befiehl den Angriff, der Moment ist günstig.

Die Aufstellung zur Schlacht geschieht; allein wenn Goethe für diese Stelle sich notiert hatte (vgl. Pa-

ralip. 179, 181: „Chorgesang zur That aufregend. Wäre mit dem Kriegerschritt von Pandora und Helena zu rivalisieren“, so hat er bei der Ausführung diese Intention nicht allein fallen gelassen, sondern sie durch eine ganz verschiedenartige ersetzt. Keine Spur in der dramatisch-lebendigen Darstellung dieser Schlacht von den Farben und Tönen, womit er in der Pandora und im Epimenides durchgeistigte Kraft und begeisterten Kampfesmut zu schildern wußte! Statt dessen ist das alttestamentliche Bild der drei Gewaltigen geflissentlich auch hier in den derbsten, realistischen Zügen gehalten, als ob es dem Dichter darauf angekommen wäre, die Volksurkraft nur in kürzester, typischer Weise nach ihren Wirkungen zu zeigen und die Erinnerung an die begeisterte Volkserhebung fern zu halten. Wie ist das zu verstehn? und wie ist es mit Fausts ganz anders gehaltenem Auftreten in der Unterredung mit dem Kaiser zu vereinen? Der genauen Betrachtung und der vorurteilslosen Befragung jeder Einzelheit dürften diese Rätsel, so wie die mancherlei befremdlichen Probleme der folgenden Scene sich von selbst erschließen.

Darüber kann kein Zweifel sein, daß Goethe den beiden Hauptanforderungen, die er an die symbolische Dichtungsweise stellte, auch hier mit allem Vorbedacht entsprochen hat: volle Gegenständlichkeit, fesselnde Anschaulichkeit, einheitliche Geschlossenheit des Bildes ist die eine, die die Darstellung des Einzelnen betrifft; die andre ist die Verbindung des Allgemeinen mit dem Einzelbilde, die Forderung also, daß seine Gesamtanlage wie seine Detailzüge sich mit den das Ganze bedeutender Ereignisse und seine Teile beherrschenden Grundgedanken gleichnisweise decken. Die Schilderung der Schlacht, in

welcher der Gegenkaiser überwunden wird, sucht an Lebendigkeit, Anschaulichkeit, sachlicher Wahrheit ihresgleichen; dennoch ist sie nach ihrer typischen Gesamtanlage, nach der durchgehenden reichen Verwendung allegorisch-symbolischer Mittel nur als ein Bild anzusehen für den Komplex der deutschen Restaurationskämpfe im Anfange des neunzehnten Jahrhunderts überhaupt.

Goethe hat in seinem Bilde, bei dessen Kompliziertheit seine Symbolik ohne allegorische Mittel nicht auskommen konnte, um für ihre Verwendung die größeste Beweglichkeit zu erlangen, eine dreifache Teilung vorgenommen. Der Grundstock und die Organisation der zur Verwendung stehenden Machtmittel ist durch den übrig gebliebenen Torso der früheren Staatsgewalt gegeben; dazu kommt nun die Volkskraft, vom Dichter scharf geschieden nach ihrer blos physischen, rohen und indisciplinierten Erscheinung — diese repräsentiert Mephistopheles mit seinen drei Gewaltigen — und nach ihrer geistigen, idealen Wirksamkeit — diese vertritt Faust. Beide treten dann abwechselnd noch weiter in Aktion, jedesmal nach derselben Weise kontrastierend. Dem widerspricht es keineswegs, daß die „drei Gewaltigen" durch Faust dem Obergeneral zur Verfügung gestellt werden; hat sie doch Mephistopheles ihm übergeben. Aber aus seinem Munde charakterisiert sie der Dichter — und der Umstand bestärkt die gegebene Auffassung — wesentlich anders, als es durch jenen früher geschah.

Dem rechten Flügel teilt der Obergeneral die Offensive zu; hier hat er „die Jugendkraft geprüfter Treue" aufgestellt. Hierhin entsendet Faust den Raufebold:

Erlaube denn, daß dieser muntre Held
Sich ungesäumt in deine Reihen stellt,

Sich deinen Reihen innigst einverleibt
Und, so gesellt, sein kräftig Wesen treibt.

Mit „Schwert und Kolben“ wütet dieser schlagkräftige „Riese“ dermaßen unter den Feinden, die er „Mann über Mann im eigenen Geblüt ersäuft“, daß der Kaiser später in seinem, fast mit einigem Erschrecken gemischten Erstaunen ausruft:

Erst sah ich Einen Arm erhoben,
Jetzt seh' ich schon ein Dutzend toben,
Naturgemäß geschieht es nicht.

In die ein wenig nach rechts geschobene Mitte tritt Habebald ein, und zwar an die Spitze der Phalanx sich setzend. „Des Gegenkaisers reiches Zelt“ stellt er sich als das Ziel. Mit dieser allegorischen Figur hat Goethe offenbar noch eine besondere Absicht verbunden. Zunächst verschärft er sogleich das Motiv der Beutelust, indem er dem Habebald die Nebenfigur der Marketenderin Eilebeute hinzugesellt. Die Namen sind übrigens wieder der Bibel teils entnommen, teils nachgebildet; bei Jesaias werden im Beginn des achten Kapitels die Namen Raubebald, Eilebeute genannt, die nach des Herrn Befehl der Prophet seinem Sohne geben soll. Sie bedeuten die Verkündigung, daß in kürzester Frist Israel seiner Feinde ledig sein werde, und für den König von Assyrien Damascus und Samaria „bald zum Raube“ und „eilig zur Beute“ sein werde. Die Beutelust Habebalds, in „Eilebeute“ zur Raubgier gesteigert, soll also die Gewißheit der Siegeszuversicht ausdrücken:

Für uns ist solch ein Herbst gereift!
Die Frau ist grimmig, wenn sie greift,
Ist ohne Schonung, wenn sie raubt:
Im Sieg voran! und alles ist erlaubt.

Und nicht genug daran, wird diesem Motiv noch eine eigene Scene gewidmet, was bei dem geringen Raum, der den größesten Entscheidungen in diesem Akte zugemessen ist, eine ganz außerordentliche Bedeutung gewinnt. Das Centrum des Feindes ist durchbrochen, die Schlacht gewonnen: die Scene wechselt und stellt des „Gegenkaisers Zelt, Thron, reiche Umgebung" dar. Jenes Paar ist allen voran bei der Plünderung; nach Teppich und Purpurmantel greift Eilebeute, Habebald nach dem stählernen Morgenstern; dann zieht die Goldkiste mit dem Kriegsschatze beide auf sich; die aufgeraffte Kiste, zu schwer für Eilebeutes Kräfte, stürzt herab und zerbricht, das in die durchlöcherte Schürze gehäufte Gold wird im Fliehen verstreut. Gegen die hinzukommenden Trabanten des Kaisers behauptet das Paar sein Beuterecht, und jene, von unheimlichem Schrecken wie gelähmt, vermögen ihm nicht zu wehren. Ihren strafenden Worten entgegnet Habebald:

> Die Redlichkeit, die kennt man schon,
> Sie heißet: Contribution.
> Ihr alle seid auf gleichem Fuß:
> Gieb her! das ist der Handwerksgruß.

Alledem gegenüber ist es schlechterdings unmöglich anzunehmen, Goethe habe damit lediglich die beim Kriegshandwerk unvermeidlichen Ausartungen kennzeichnen wollen; dem widerspräche schon allein die höchst positive Rolle, die bei der Entscheidung dem zweiten „Gewaltigen" zugeteilt ist. Die Plünderungsscene im Kaiserzelt, die an den Abschluß des ganzen Kampfes gestellt ist, entscheidet die ganze Frage. Goethe erwog in streng objektiver Geschichtsbetrachtung die Bedeutung der Faktoren, die zur Restauration zusammenwirkten. Die Erhebung der

Volkskraft stand voran; sodann aber erschien ihm als das Wichtigste die Wucht der materiellen Interessen, der berechtigten und auch usurpierten, die bei dem Gelingen ihre Rechnung fanden, und zwar desto mehr, je höher die Chancen des Sieges stiegen. Ein stark mephistophelisches Motiv! aber von unleugbarem Gewicht bei allen politisch-historischen Entscheidungen, zumal in jener Zeit. An sich niedriger, ja gemeiner Natur, ist es doch auch der Veredlung fähig: so kann es von Mephistopheles ins Feld geführt, aber doch auch von Faust aufgenommen werden, je nachdem es mit mehr oder weniger Berechtigung auftritt. Daß es vor der Entscheidung im Faust'schen Sinne für die Erhaltung der gemeinsamen Sache in die Schranken tritt, ist so logisch und entspricht so völlig den historischen Thatsachen, als es andrerseits mit recht deprimierenden geschichtlichen Erinnerungen sich deckt, daß nach dem Siege der Restauration, als es an die Verteilung ging, die mephistophelische Beutegier Allen voran zugriff, um sich ungescheut in den Besitz zu setzen. — Man erwäge und wähle: ob man annehmen will, daß Goethe in diesem ganzen, an so wichtiger Stelle stehenden, Teile des durch sein ganzes Leben hin mit allen seinen Erfahrungen genährten Gedichtes seine Phantasie in müßigen Arabesken sich ergehen ließ; oder daß der scharfe, höchst eingeweihte Beobachter es ihr abgewann, daß sie dem Ernst seiner politischen Erkenntnis sich ebenso in der Anerkennung des Großen wie in der satirischen Verurteilung des Niedrigen dienstbar machte. —

Die Entscheidung des Kampfes jedoch liegt weder in der stürmischen Offensive des rechten Flügels, noch in dem interessierten Vorgehen der Mitte, die sich jener anschließt. — Es sei hier nebenbei bemerkt, daß dieses „Flügel-

motiv" auch in den programmatischen Aufzeichnungen der hinterlassenen Papiere eine hervorragende Rolle spielt. — Das Wichtigste und Ausschlaggebende vollzieht sich in den Ereignissen, die sich auf dem linken Flügel abspielen, auf den sich zuletzt die ganze Aufmerksamkeit konzentriert. Hier postiert Faust den Dritten der Gewaltigen, Haltefest, den Vertreter der zähen, ausdauernden Standhaftigkeit, den selbst Mephistos ätzender Hohn nicht beschmitzt:

Dem linken Flügel keine Sorgen!
Da wo ich bin ist der Besitz geborgen:
In ihm bewähret sich der Alte,
Kein Strahlblitz spaltet was ich halte.

Der Aufmarsch ist vollendet! Ehe aber die Schlacht beginnt, tritt noch einmal Mephistopheles auf, um in verhältnismäßig breiter Ausführung noch ein neues Motiv zu entwickeln, das am Ende der Schlacht dann noch einmal ebenso nachdrücklich von ihm aufgenommen wird.

Von oben herunterkommend macht er darauf aufmerksam, wie im Rücken der Armee von überall her sich eine gewaffnete Schar zu einer Mauer zusammendrängt, „den Wink erwartend, zuzuschlagen." Mit höchst sonderbarem Kommentar fährt er — „leise zu den Wissenden" — fort:

Woher das kommt, müßt ihr nicht fragen.
Ich habe freilich nicht gesäumt,
Die Waffensäle ringsum ausgeräumt:
Da standen sie zu Fuß, zu Pferde
Als wären sie noch Herrn der Erde:
Sonst waren's Ritter, König, Kaiser,
Jetzt sind es nichts als leere Schneckenhäuser:
Gar manch Gespenst hat sich darein geputzt,
Das Mittelalter lebhaft aufgestutzt.
Welch Teufelchen auch drinne steckt,
Für diesmal macht es doch Effekt.

Möge sich begnügen, wer will, dabei lediglich an die Überlieferung mittelalterlicher Sagenmotive zu denken, die doch nur die Form des Bildes illustrieren. Dergleichen verwendete ein Goethe nicht ohne tiefere Absicht. Die ganz sekundäre und doch so seltsam accentuierte Anordnung des Motivs und besonders seine ironisch-sarkastische Behandlung weiterhin am Schlusse weisen der Deutung bestimmt und klar ihren Weg. Je gewisser man sich von der Richtigkeit der bisherigen Deutung überzeugt, desto mehr erkennt man, daß in der Reihe der aufgeführten Wirkungskräfte ein Faktor fehlt, freilich ein ganz imaginärer, im Grunde leer an eigentlichem Gehalt, aber in der deutschen Reichsgeschichte, zumal in jenen Zeitläuften, von nicht zu unterschätzender Bedeutung!

So wenig widerstandskräftig sich die Hunderte von Souveränitäten der deutschen Reichsfürsten und Standesherren in den Zeiten der Gefahr gezeigt hatten, eine so zähe Energie bewiesen sie doch, ihre Existenz zu behaupten; andrerseits tritt die Anhänglichkeit an die partikularen Verbände mit ihren Dynastieen unzweifelhaft, bei all ihren hemmenden, ja unheilvollen Wirkungen im Parteienkampf, doch auch als ein erhaltendes Element hervor. Diese positive Würdigung vereint sich mit scharf treffender Satire zu Mephistos ergötzlicher Charakteristik, wie die „leeren Gehäuse“, in denen einst die „Herren der Erde“ steckten, nun geisterhaft wieder lebendig werden, um zunächst „im Rücken“ der Kämpfenden ihre Aufstellung zu nehmen, den Wink erwartend, zuzuschlagen und natürlich zumal nach dem Siege den alten „Guelfen und Ghibellinenstreit“ mit erneuten Kräften weiter fortzuführen. „Gespenster“, in denen das Mittelalter sich lebhaft wieder aufputzt, und in denen so „manches Teufelchen“ steckt.

„Für diesmal macht es doch Effekt!" So mag denn Mephistopheles dem vertraulichen Aufschluß über das wahre Wesen dieser schemenhaften mittelalterlichen Reichsherren unbedenklich „laut" hinzufügen, wie sie bereit stehen, für ihre Fahnen und Fähnchen im Kampfe um die alten Partikular-Interessen auch ihre Lanzen zu brechen:

Hört, wie sie sich voraus erboßen,
Blechklappernd an einander stoßen!
Auch flattern Fahnenfetzen bei Standarten,
Die frischer Lüftchen ungeduldig harrten.
Bedenkt, hier ist ein altes Volk bereit
Und mischte gern sich auch zum neuen Streit.

Der satirische Humor der Verse spricht für sich selber! — „Furchtbarer Posaunenschall" kündet die im vollen Gange befindliche Schlacht an; schon zeigt sich „im feindlichen Heere merkliche Schwankung." Jetzt treten Fausts geistig-ideale Hilfsmächte in Aktion; großartige Bilder zeigen sie an:

Der Horizont hat sich verdunkelt,
Nur hie und da bedeutend funkelt
Ein roter ahnungsvoller Schein;
Schon blutig blinken die Gewehre,
Der Fels, der Wald, die Atmosphäre,
Der ganze Himmel mischt sich ein.

Als Gleichnisse dieser sichtbar-unsichtbaren Wirkungen dienen die Erscheinungen der Fata Morgana und des St. Elmsfeuers, das auf den Spitzen der Speere in geisterhaften Flämmchen tanzend sich zeigt. Und damit kein Zweifel an Goethes Intention übrig bleibe, erklärt Faust nicht allein ihr eigentliches Wesen, sondern auch ihren Ursprung von jenem ketzerischen Nekromanten, dem deutsche Fürstenmacht gegen Rom Schutz gewährte:

Verzeih, o Herr, das sind die Spuren
Verschollner geistiger Naturen,
Ein Wiederschein der Dioskuren,
Bei denen alle Schiffer schwuren:
Sie sammeln hier die letzte Kraft.

Auch das hat seine Bedeutung, daß auf des Kaisers Frage, „wem sind wir verpflichtet, daß die Natur, auf uns gerichtet, das Seltenste zusammenrafft?" die Antwort durch Mephistopheles dem Faust vorweggenommen wird. In seinem Munde kann sie nur als die rein äußerliche Konstatierung einer für den Moment willkommenen Thatsache lauten, deren weit zurückliegende tiefe Begründung und weit in die Zukunft reichende große Tragweite dieser Kaiser denn auch weit entfernt ist zu verstehen. Von jenem hohen Meister, der des Kaisers Geschick im Busen trägt, komme ihm der Beistand:

Durch deiner Feinde starkes Drohen
Ist er im Tiefsten aufgeregt.
Sein Dank will dich gerettet sehen,
Und sollt' er selbst daran vergehen.

Und welche schneidende Satire auf die Unterschätzung des geistig-idealen Faktors durch die deutsche Reichspolitik, wie sie von der leitenden Stelle zu den entscheidendsten Zeiten geführt wurde, liegt in der gedankenlos-frivolen Entgegnung des Kaisers, womit er jene Thatsache acceptiert:

Ich fand's gelegen, ohne viel zu denken,
Dem weißen Barte kühle Luft zu schenken.
Dem Klerus hab' ich eine Lust verdorben
Und ihre Gunst mir freilich nicht erworben.
Nun sollt' ich, seit so manchen Jahren,
Die Wirkung frohen Thuns erfahren?

Natürlich sind, wie schon mehrfach erörtert, alle diese Hindeutungen aus dem Persönlichen des Bildes ins Un-

persönliche zu übertragen und, wie sie mit der dichterischen Freiheit, die sich nur von der leitenden Idee bestimmen ließ, gegeben wurden, so auch aufzunehmen und zu verstehn. Nichts lag Goethe ferner als die sklavische Allegorisierung bestimmter Einzel-Personen und -Ereignisse. Dieser „Kaiser“ ist keine historische Person; sondern wie er zuerst in großen Zügen das Wesen des absoluten Ancien-Regime verkörperte, so ist er nun der Träger der die Restaurations-Politik kennzeichnenden Anschauungen und Gesinnungen.

Wenn aber Goethe nach Mephistopheles nun seinem Faust das Wort giebt, und zwar um ein vom Himmel gesandtes Zeichen zu deuten, das den endlichen Ausgang verkündet, so dürfte nach seinem Sinne an dieser Stelle wohl der Gipfelpunkt der ganzen Scene gelegen sein. Es ist ein prekäres Amt, Weissagungen eine bestimmte, begrenzte Beziehung zu geben. So bescheidet sich hier die Interpretation und überläßt es einem jeden, nach seinem Sinne die Prophezeihung auszulegen. Aber wenn der aufsteigende Aar den leidigen Greif vernichtet, und man kaum sich enthalten wird, bei dessen Sturz an den Untergang der napoleonischen Weltherrschaft zu denken, so ist die Frage: ob Goethe bei dem Siege des im Himmelhohen schwebenden Adlers an die Restituierung Deutschlands in der Form des „Deutschen Bundes“ dachte, oder ob eine andere, fernere Zukunft ihm vorschwebte, gleichviel in welcher Weise oder ob überhaupt in einer bestimmten Form! Möge also die merkwürdige Weissagung für sich selber sprechen:

Faust. Freiherzige Wohlthat wuchert reich:
Laß deinen Blick sich aufwärts wenden!
Mich däucht Er will ein Zeichen senden,
Gieb Acht, es deutet sich sogleich.

Kaiser. Ein Adler schwebt im Himmelhohen,
Ein Greif ihm nach mit wildem Drohen.
Faust. Gieb Acht: gar günstig scheint es mir.
Greif ist ein fabelhaftes Tier:
Wie kann er sich so weit vergessen,
Mit echtem Adler sich zu messen?
Kaiser. Nunmehr, in weit gedehnten Kreisen
Umziehn sie sich; — in gleichem Nu
Sie fahren auf einander zu,
Sich Brust und Hälse zu zerreißen.
Faust. Nun merke, wie der leidige Greif,
Zerzerrt, zerzaus't, nur Schaden findet
Und mit gesenktem Löwenschweif,
Zum Gipfelwald gestürzt, verschwindet.
Kaiser. Sei's, wie gedeutet, so gethan!
Ich nehm' es mit Verwundrung an.

Mephistopheles giebt den Bericht über den weitern Verlauf der Schlacht, die sich zum siegreichen Ende zu neigen scheint. Die bewegte Schilderung ist in ihrer Einfachheit so meisterhaft bestimmt, daß sie auch militärtechnisch die Bewunderung erfahrner Strategen erregt hat. Aber in dem Moment, da der Erfolg schon gesichert erschien, wird noch einmal die Entscheidung in Frage gestellt. Grade auf dem linken Flügel, wo „Haltefest" die wichtigen Felsenpässe bewacht, droht ein erneuter Angriff des Feindes, mit einem Durchbruch den Sieg in eine Niederlage zu verwandeln.

Hier setzt eine ganz neue Aktion ein, in der die symbolische Bildkraft des greisen Dichters ihr Höchstes geleistet hat. Es blieb für Goethe noch das Schwerste zu thun, und er hat es mit einer wahrhaft erstaunlichen Kraft vollbracht. Sein Bild wäre unvollständig, unzulänglich, ja falsch geblieben, wenn es ihm nicht gelang, zu zeigen, wie der ungeheure Kampf am letzten Ende doch

nicht mit der alten Organisation des alten Staates gewonnen wurde, sondern durch die, wie elementare, aus der Tiefe hervorbrechende Gewalten, wunderbar sich manifestierende Volkskraft. Hatte dieses Element bisher mitgeholfen, so entscheidet es jetzt für sich allein. Deshalb gewährt der Dichter dieser Scene auch einen breitern Raum und läßt die Schilderung in großartiger Fülle und Wucht sich entfalten. Es genügt, hier die Hauptmotive zu kennzeichnen und nur noch einmal daran zu erinnern, daß die Rollen zwischen Mephistopheles und Faust wie zuvor verteilt bleiben; daß jener also die entfesselten ideellen Wunderkräfte skeptisch-ironisch auffaßt als die thörichten Feinde schreckenden Schein — etwa wie Talbot die begeisternde Zaubermacht der Jeanne d'Arc —, dieser sie bewundernd und ergriffen anerkennt.

Die äußerste Gefahr der Situation erfordert außergewöhnlichen Ratschluß. Die beiden Raben, die von Odin her sich auf die Sage vererbt haben, stellen sich offenbar hier als direkte Abgesandte des Erdgeistes ein, dessen Diener ja Mephistopheles ist. Denn von einer höheren Instanz bringen sie Aufschluß und Rat:

Setzt euch ganz nah zu meinen Ohren.
Wen ihr beschützt, ist nicht verloren,
Denn euer Rat ist folgerecht.

Während der Kaiser den Mut verliert, und es ihm vor seinen Bundesgenossen zu grauen anfängt, während der Obergeneral mit der „Gaukelei" nichts mehr zu thun haben will und das Kommando niederlegt, rufen die beiden Raben die unwiderstehliche Macht der Naturelemente zur Hilfe im Kampfe auf. Ungeheure Wasserfluten ergießen sich schäumend und schwemmen die Feinde hinweg, Flammen schlagen überall aus dem Boden empor und

verbreiten Schrecken und Verwirrung in ihren Reihen. Am letzten Ende, als alles geschehen ist, was die Raben, „zuvörderst bittend, dann befehlend", ins Werk gesetzt haben, kommen auf Mephistos Veranlassung auch noch jene Scheintruppen ins Gefecht, jene leeren Harnische mit ihren Wappenzierden und Standarten, die schon zu Anfang im Rücken des Heeres sich sammelten, um den günstigen Moment für sich zu erwarten:

> Das alles wäre wunderschön,
> Nun aber braucht's noch Schreckgetön.

Der höchst realpolitisch gesonnene Mephistopheles läßt, da der Feind schon am Boden liegt, diese abwartende Phalanx zu den Fahnen des Kaisers sich schlagen, um den Gegner vollends in die Flucht zu schrecken, zugleich freilich, um in dem Gedanken an die Restitution der von Alters her prätendierten Reichsrechte den uralten, ihnen zumeist am Herzen liegenden Parteistreit wieder zu erneuern. Wie ein schriller Mißton klingt dieses Kriegsgerassel mit seinen verrotteten Ansprüchen in Fausts erregte Stimmung:

> Die hohlen Waffen aus der Säle Grüften
> Empfinden sich erstarkt in freien Lüften;
> Da droben klappert's rasselt's, lange schon:
> Ein wunderbarer, falscher Ton.

Es kann nicht verschwiegen werden, daß mit dieser letzten Wendung Goethe, um seine Absicht zu erreichen, mit dem Bilde etwas gewaltsam umgegangen ist und sich hier einmal mit einer nur äußerlichen, im fehlerhaften Sinne allegorischen Ähnlichkeit begnügt hat. So trefflich die Bilder der Elementargewalten für die spontan wirkende Volkskraft sich fügen, wodurch am letzten Ende der lange Kampf siegreich hinausgeführt wird, so erzwungen

und in sich selbst bestandlos ist die Fiktion, daß am Schlusse die leeren Harnische, die im Anfange eine kriegerische Scheinmacht im Rücken des Heeres bildeten, nun in den Lüften einen Scheinkampf gegen einander ausführen, um den Feind durch „Schreckgetön" vollends in die Flucht zu jagen. In einem Nebenumstande hat Goethe, um einen ihm wichtigen Gedanken anzuzeigen, es an der lebendigen Wahrheit des Darstellungsmittels einmal fehlen lassen. Wie immer in solchem Falle sorgt er durch ganz unverhüllte Fingerzeige, daß wenigstens der Sinn des Bildes nicht verkannt werde. Diesem Zwecke dient hier die Erwähnung des Parteikampfes der Guelfen und Ghibellinen. Der recht komplizierte zu Grunde liegende Gedanke ist dieser: in dem Momente, wo die Macht des äußeren Feindes ins Wanken gerät, treten die so lange paralysierten dynastischen Partikularinteressen insgesamt mit in die Schranken gegen ihn, freilich nur um, schon während des Sieges, sogleich in der altgewohnten Weise sich wieder gegen einander zu kehren. Der Gipfel der Satire liegt darin, daß sie ja allerdings alle — Guelfen wie Ghibellinen —, um überhaupt erst ihr eigenes Interesse suchen zu können, sich mit großem Geräusche gegen den sie alle negierenden Gegner erklären müssen! Mephistopheles ist da in seinem Element!

Ganz recht! Sie sind nicht mehr zu zügeln,
Schon schallt's von ritterlichen Prügeln,
Wie in der holden alten Zeit.
Armschienen, wie der Beine Schienen,
Als Guelfen und als Ghibellinen,
Erneuen rasch den ew'gen Streit.
Fest, im ererbten Sinne wöhnlich,
Erweisen sie sich unversöhnlich,

Schon klingt das Tosen weit und breit.
Zuletzt, bei allen Teufelsfesten,
Wirkt der Parteihaß doch zum besten,
Bis in den allerletzten Graus:
Schallt wider widerwärtig panisch,
Mitunter grell und scharf satanisch,
Erschreckend in das Thal hinaus.

Hier folgt, nachdem zuvor durch die interscenarische Bemerkung der völlige Sieg angekündigt ist, die schon erörterte Plünderungsscene des gegenkaiserlichen Zeltes und seiner Thronschätze: eine ungesuchte, sich von selbst ergebende Bestätigung sowohl der Deutung dieser Scene als der Schlußwendung der vorangehenden.

Beide zusammen machen den Übergang zu der Schlußscene des ganzen Aktes, die ein breites Gemälde der vollendeten Restauration darstellt. Nicht ohne Absicht ist noch ein leicht konstruiertes Bindeglied eingefügt, worin zum Beschluß noch einmal ein Motiv betont wird, das schon im Vorhergehenden vielfach auftrat, im Folgenden jedoch das herrschende ist: die Verständnislosigkeit der offiziellen Träger des alten Staates und seiner Trabanten für das, was geschehen ist und wie es geschehen ist. Die wenigen Verse geben viel zu denken!

Die „Trabanten" des Kaisers tauschen ihre Eindrücke über die dämonischen Kräfte, die ihnen den Sieg gewinnen halfen: „Sie waren so gespensterhaft":

Mir ward es vor den Augen schlecht,
Da flimmert' es, ich sah nicht recht.

Die neuen Kräfte — denn auf ihre Gesamtheit zielen diese Schlußverse — sind noch fremd, noch unbegriffen, sie werden sich ihre fernere Geltung, trotzdem sie so viel, ja alles gethan, erst erobern müssen:

Wie ich es nicht zu sagen weiß:
Es war den ganzen Tag so heiß,
So bänglich, so beklommen schwül,
Der eine stand, der andre fiel,
Man tappte hin und schlug zugleich,
Der Gegner fiel vor jedem Streich,
Vor Augen schwebt' es wie ein Flor,
Dann summt's und saust's und zischt' im Ohr.
Das ging so fort, nun sind wir da
Und wissen selbst nicht, wie's geschah.

Die etwa zweihundert Verse der Schlußscene des vierten Akts sind ausschließlich dem Gemälde der Restauration gewidmet, womit die Darstellung der großen politischen Verhältnisse in dem Gedichte überhaupt ihr Ende erreicht. Im fünften Akte bildet, wie im Beginne des Ganzen, wieder Faust, sein Handeln und sein Schicksal, den Mittelpunkt. — Nun muß es auffallen, daß Mephistopheles und Faust, beide bei dem Kampfe so entscheidend beteiligt, nach dessen Beendigung von der Bühne verschwinden, ja daß in der ganzen Schlußscene ihrer nicht mehr gedacht wird außer in ganz allgemeiner Hindeutung durch die kirchliche Bußvermahnung. Selbst die Belehnung Fausts mit dem Meeresstrande bleibt aus der Scene fort; sie wird im fünften Akte stillschweigend als geschehen vorausgesetzt. Das muß um so mehr Verwunderung erregen, als sie in den Notaten für den vierten Akt vorgesehen war, und sogar ein Fragment der Ausführung sich erhalten hat. In Nr. 182, 10 heißt es: „Die Getreuen versammeln sich um den Kaiser. Belohnungen. Beleihungen. Zuletzt mit dem Meeresstrande." In Nr. 184 der Paralipomena freilich, worin der Entwurf für die Schlußscene aufgezeichnet ist, fehlt das Motiv schon. Andrerseits haben sich folgende Verse, von Goethes Hand geschrieben, erhalten:

(Der Kanzler liest.)

Sodann ist auch vor unserm Thron erschienen
Faustus, mit Recht der Glückliche genannt,
Denn ihm gelingt, wozu er sich ermannt,
Schon längst beistrebsam uns zu dienen,
Schon längst als klug und tüchtig uns bekannt.
Auch heut am Tage glückt's ihm, hohe Kräfte,
Wie sie der Berg verschließt, hervorzurufen,
Erleichternd uns die blutigen Geschäfte.
Er trete näher den geweihten Stufen,
Den Ehrenschlag empfang' er

(Faust kniet.)

Kaiser.

Nimm ihn hin!
Duld' ihn von keinem andern!

Es ist bedauert worden, auch in dem kritischen Apparat der Sophien-Ausgabe, daß Goethe „diesen wichtigen Entwurf unbenutzt ließ.“ Es müssen doch sehr wichtige Gründe gewesen sein, die ihn dazu bestimmten; denn die Ausführung dieser rein äußerlichen Nebenhandlung, die doch immerhin um der Vollständigkeit willen erfordert schien, konnte von dem Dichter, wenn er es wollte, in wenigen Stunden geleistet und mit Leichtigkeit der vorhandenen Scene eingefügt werden. Daß er sie unterließ, ja geflissentlich die kleine Episode ausschaltete, muß durch zwingende Erwägungen veranlaßt sein; dieselben müssen aber, wenn sie sich erkennen lassen, zum richtigen Verständnis der Schlußscene höchst wesentlich beitragen. Welche Absicht Goethe mit dieser bedeutsamen Scene verband, hielt er für geboten, schon äußerlich durch ein sehr auffälliges formales Mittel anzuzeigen. Während in dem erwähnten früher entworfenen Fragment er noch des fünffüßigen Jambus sich bediente, hat er für die Ausführung des ganzen Aktschlusses das veraltete Maß des gereimten

Alexandriners gewählt, ein Umstand, der gar nicht anders gedeutet werden kann, als daß er damit eine Zurückschraubung in veraltete Zustände und Gesinnungen, eine Reaktivierung überwundener Institutionen augenfällig signalisieren wollte.

Der Inhalt der Scene entspricht dieser Voraussetzung in jedem Worte Sie ist mit Satire und Ironie durch und durch gesättigt: mit der Ironisierung jenes Restaurationsgeistes, an dem die Erfahrungen der gewaltig erschütternden Ereignisse spurlos verloren waren, und der in vollendeter Naivität die zur Rettung der Legitimität erstandenen Kräfte als fortan nicht mehr vorhanden betrachtete; mit der Satire gegen die umgekehrt sehr zielbewußten reaktionären Tendenzen, welche die wichtigste Aufgabe der Restauration darin erblickten, eben jene zu Unrecht frei gewordenen Kräfte wieder in die alten Fesseln zu schlagen, im übrigen vor allem die äußern Formen des Ancien-Regime im alten Glanze wieder aufzurichten. In die Reihe der in solchem Sinne und zu solchem Zwecke unternommenen Staatsakte und Verleihungen paßte aber die Belehnung Fausts nicht allein nicht hinein, sondern sie hätte dazu im flagrantesten Gegensatze gestanden; Goethe hätte damit die scharf pointierte Bedeutung jener abgeschwächt und diese in ein ganz falsches Licht gerückt. Jene Staatsaktionen aber dienen einer ideellen Absicht des Dichters, mit der Belehnung Fausts handelte es sich nur um die rein äußerliche Vollziehung einer aus dem Zusammenhange leicht zu ergänzenden Ceremonie, für welche die bloße Erwähnung völlig genügt. In dem Sinne dieses Kaisers liegt es durchaus, eine solche unerhebliche Kleinigkeit wie die Belohnung Fausts für schon vergessene Dienste hinter die Scene zu verlegen; wird ihm ja doch auch nur

ein Landstrich verliehen, den vorläufig noch das Meer bedeckt. —

Dies ist am Ende des Kaisers Gesinnung über den bestandnen Kampf, da von allen Seiten die frohe Botschaft von der Beruhigung des Reiches kommt:

Hat sich in unsern Kampf auch Gaukelei geflochten,
Am Ende haben wir uns nur allein gefochten.
Zufälle kommen ja dem Streitenden zu Gut.

Also ein günstiger „Zufall" ist ihm der Beistand von des „Urgebirgs Urmenschenkraft" gewesen, wie es mancherlei andre giebt, weiter nichts. Für ihn hat nur der Erfolg, und zwar so weit er ihm persönlich die Hoheit und den altgewohnten Glanz zurückgiebt, einen Wert, Attribute, die nach der Natur- und Gottes-Ordnung ihm zugehören:

Der Überwundne fiel, zu stets erneutem Spott,
Der Sieger, wie er prangt, preis't den gewogenen Gott.
Und alles stimmt mit ein, er braucht nicht zu befehlen,
Herr Gott, dich loben wir! aus Millionen Kehlen.

Allein die Erfahrung hat ihn gelehrt, auf die Befestigung dieser von Gott gewollten Ordnung in „frommem Sinn" zu denken: so geht er denn zunächst an die Wiederherstellung des Dringlichsten, Wichtigsten, an die Bestellung der Hofämter und ihre Besetzung durch die obersten Würdenträger. Der Obergeneral, dem das ganze Verdienst des Sieges zufällt, erhält das Reichsschwert und wird zum Erzmarschall ernannt; er wird es, wenn die Grenzen beruhigt sind, im Festsaale der Majestät, wenn sie zum Mahle sich begiebt, vorantragen. Ein führendes Beispiel zu geben, „wie man dem Herrn, dem Hof und allen wohlgefällt", wird sodann der

Erzkämmerer erwählt, der mit den trefflichsten Gesinnungen sein schwieriges Amt übernimmt:

Des Herren großen Sinn zu fördern, bringt zu Gnaden.

Den Besten hilfreich zu sein, selbst den Schlechten nicht zu schaden, klar ohne List zu sein, ruhig ohne Trug, ist sein Vorsatz. Es wird ihm genügen, „wenn sein Herr ihn durchschaut.“ Und um gleich eine Probe zu geben, wie er das versteht, lenkt er beflissen die allerhöchste Aufmerksamkeit auf das Gepränge der Krönungsfestlichkeiten:

Darf sich die Phantasie auf jenes Fest erstrecken?
Wenn du zur Tafel gehst, reich' ich das goldne Becken,
Die Ringe halt' ich dir, damit zur Wonnezeit
Sich deine Hand erfrischt, wie mich dein Blick erfreut.

In gleicher Weise wird für „der Lieblingsspeise Wahl“ zu allen Zeiten das Amt des Erztruchseß vorgesehn, der mit der Küche Dienerschaft sich vereinen wird, „das Ferne beizuziehn, die Jahrszeit zu beschleunigen“, wiewohl ja, wie er schmeichelnd im voraus entschuldigt, der Sinn des Kaisers nur auf das Einfache gerichtet sei. „Aufs reichlichste mit gutem Weine unsre Kellerei zu versorgen“ sei die Pflicht des Erzschenken. Der „junge Held“, der für sich selbst zur Mäßigkeit ermahnt, das Amt auf seine Schultern ladet, erwächst alsobald durch das kaiserliche Vertrauen zum Manne. Mit goldnen und silbernen Prachtgefäßen wird er das kaiserliche Büffet schmücken:

Doch wähl' ich dir voraus den lieblichsten Pokal:
Ein blank venedisch Glas, worin Behagen lauschet,
Des Weins Geschmack sich stärkt und nimmermehr berauschet.
Auf solchen Wunderschatz vertraut man oft zu sehr:
Doch deine Mäßigkeit, du Höchster, schützt noch mehr.

„In ernster Stunde“ ist so mit den vier weltlichen Fürsten zunächst erörtert, „was den Bestand von

Haus und Hof des Kaisers fördert"; nun wird auch die Sorge für des Reiches Bestand ihnen auferlegt und an ihrer Spitze dem zum Erzkanzler ernannten Erzbischof. Wenn für die Formen der Reichsverfassung, wie sie der Kaiser im folgenden verkündet und der Kanzler als „wichtigstes Statut" „wohlgemuth zum Glück dem Reich und uns" urkundlich verbrieft, Goethe die mittelalterlichen Reichszustände benutzt, so bleibt er damit konsequent in dem Charakter des von vorneherein gewählten Bildes; aber dieses Bild wird nach den vorangegangenen Ereignissen schon durch sich selbst zur schärfsten Satire. Die ganze Frucht des Sieges kommt ausschließlich der Retablierung der legitimen Souveränität und der feudalen Fürstenaristokratie zu gute; jeder Zug der durch „heilige Signatur bekräftigten" Neuordnung dient auf das augenfälligste der satirischen Absicht des Dichters, das ungeheure Mißverhältnis ins Licht zu setzen, in welches sich diese Restauration des Mittelalters zu den berechtigten Ansprüchen des Volkes stellt, das für sie nur zum „Contribuieren" vorhanden ist. „Für alle Folgezeit" will der Kaiser „um seine Macht zu stärken" die fünf Reichsfürsten „stark und fest" machen und sie über alle andern erheben:

> An Ländern sollen sie vor allen andern glänzen,
> Deshalb erweitr' ich gleich jetzt des Besitztums Grenzen,
> Vom Erbteil jener, die sich von uns abgewandt.
> Euch Treuen sprech' ich zu so manches schöne Land,
> Zugleich das hohe Recht euch, nach Gelegenheiten,
> Durch Anfall, Kauf und Tausch in's Weitre zu verbreiten:
> Dann sei bestimmt vergönnt zu üben ungestört
> Was von Gerechtsamen euch Landesherrn gehört.

Im vorletzten Verse hat Sauppe eine Verderbung angenommen. Er meint, Goethe habe zwischen den beiden Ausdrücken „bestimmt" und „vergönnt" geschwankt, den

ersten über den zweiten geschrieben, und so seien sie irrtümlich beide in den Text gekommen. Der Vers müsse lauten:

„Sodann sei euch vergönnt zu üben ungestört

und der folgende Vers müsse danach geändert werden:

„Was von Gerechtsamen dem (statt „euch") Landesherrn gehört.

Die Konjektur hat etwas Ansprechendes, weil dadurch die Härte, die in der Zusammenstellung der beiden Partizipien „bestimmt vergönnt" unleugbar liegt, beseitigt wird; dennoch ist sie entschieden abzuweisen, weil sie den eigentlichen Sinn, die Pointe der Stelle verwischen würde. Goethe braucht das Wort „bestimmt" hier adverbial in der Bedeutung „durch ausdrückliche Bestimmung". Die Verse enthalten also einen sehr wesentlichen Beitrag zu dem Gemälde der Restauration, indem sie besagen: was die Territorialhoheit sich an Gerechtsamen in frühern Zeiten als ihr „gehörig" angemaßt hatte, was ihr aber vielfach bestritten wurde, das soll durch geheiligtes Statut „bestimmt" ihr fortan „vergönnt" sein, und zwar ohne daß irgend eine Remonstration dagegen giltig sei, „ungestört." Und nun werden diese, alle ständischen Rechte „bestimmt" ausschließenden, fürstlichen „Gerechtsame" aufgezählt:

Als Richter werdet ihr die Endurtheile fällen,
Berufung gelte nicht von euern höchsten Stellen.
Dann Steuer, Zins und Beth', Lehn und Geleit und Zoll,
Berg, Salz und Münzregal euch angehören soll.

Die völlige Restauration des absoluten Staates! Erblichkeit und Unteilbarkeit der Territorialfürstentümer kommen dazu; nur die Kaiserkrone bleibt der Wahl unterworfen: das Kennzeichen für die Fortdauer der Ohnmacht des Reiches als solchen. —

Von welcher Seite jedoch, wie zu allen Zeiten so auch hinfort, die Hauptgefahr droht, dies in lapidaren Zügen zu zeigen, ist dem Schlusse der Scene aufbehalten; es wird um so deutlicher, daß Goethe einen so festen und großen Zusammenhang an dieser Stelle nicht durch die entbehrliche Aktion der Belehnung Fausts mit dem Meeresstrande unterbrechen konnte, sondern daß er es vorzog, ihrer in des Erzbischofs Strafrede als vollzogen Erwähnung zu thun

Der Staatsrat ist entlassen; aber in seiner Eigenschaft als „Geistlicher" kehrt der Kanzler zum Kaiser zurück, „vom ernsten Warnegeist" getrieben und von „väterlicher" Sorge bewegt. Die Hilfe von den kirchenfeindlichen Elementen, an die der Kaiser, unheimlich wie sie ihm war, nicht mehr denken mochte, hat die Kirche nicht vergessen und für „den Bund mit dem Satanas" fordert sie Buße. Zum „Hohne des Papstes" ist der kaiserliche Thron, „wie es wenigstens scheinen will", gesichert, und von dort droht der Bannstrahl:

> Denn noch vergaß er nicht wie du, zur höchsten Zeit,
> An deinem Krönungstag den Zauberer befreit.
> Von deinem Diadem, der Christenheit zum Schaden,
> Traf das verfluchte Haupt der erste Strahl der Gnaden.

Es ist und bleibt also der eigentliche Grund des klerikalen Zornes gegen das Reich, daß von dort dem Nekromanten von Norcia die Hilfe kam. Die Gebiete, in denen der Kampf ausgefochten wurde,

> Wo böse Geister sich zu deinem Schutz verbanden,
> Dem Lügenfürsten du ein horchsam Ohr geliehn,

werden zur Sühne als geistliche Stiftung verlangt: „die Reue spricht sich aus, und du wirst Gnade finden." Erschreckt gewährt der Kaiser mit vollen Händen, was der

Erzbischof verlangt; auch die Sühne-Kirche wird er auf der entweihten Stelle errichten und als erster Büßer an dem hohen Weihetage sie „zu neugeschaffnem Leben" betreten:

> Mag ein so großes Werk den frommen Sinn verkündigen,
> Zu preisen Gott den Herrn, so wie mich zu entsündigen,
> Genug! Ich fühle schon wie sich mein Sinn erhöht.

Kaum aber hat der scheinbar befriedigte Prälat sich beurlaubt, so kehrt er schon mit neuen drückenden Forderungen zurück. Zum Aufbau der Kirche bedarf es des Tributes aus dem Beuteschatz, zu ihrer Unterhaltung der Verleihung von Gefällen, Zehnten, Zinsen, Bethen „für ewig"; zu Frohnden, Lieferungen, Hand- und Spanndiensten soll das Volk verpflichtet werden. Seufzend fügt sich der Kaiser, dessen Antwort gar nicht einmal erst abgewartet wurde:

> Die Sünd' ist groß und schwer, womit ich mich beladen,
> Das leidige Zaubervolk bringt mich in harten Schaden.

So weit also hat die klerikale Reaktion, deren Appetit in der Befriedigung beständig wächst, den nachgiebigen Kaiser schon gebracht, daß er den Schaden, in den die eigne Schwäche ihn tiefer und tiefer verstrickt, den befreienden Kräften zuwälzt, die doch auch in diesem Kampfe „zu ihm stehen", „den Stern, die Tiefe für ihn befragen", mit „übermächtig freiem Wirken" ihm auch hier zum Siege helfen würden. Schon wandelt sich sein Empfinden da, wo er den reichsten Dank schuldet, in Unwillen, der nicht mehr weit vom Haß entfernt ist. Denn noch ist das Maß der Demütigung, die ihn um jener Abtrünnigkeit willen trifft, nicht voll; der Erzbischof erspart ihm nichts von dem Kursus der hierarchischen Politik, deren ganze Doktrin die kleine Scene in nuce vor Augen führt.

Noch einmal kehrt der Erzbischof zurück, „mit tiefster Verbeugung“:

Verzeih, o Herr! Es ward dem sehr verrufnen Mann
Des Reiches Strand verliehn; doch diesen trifft der Bann,
Verleihst du reuig nicht der hohen Kirchenstelle
Auch dort den Zehnten, Zins und Gaben und Gefälle.

Kaiser (verdrießlich).

Das Land ist noch nicht da, im Meere liegt es breit.

Erzbischof.

Wer's Recht hat und Geduld, für den kommt auch die Zeit.
Für uns mög' Euer Wort in seinen Kräften bleiben!

Kaiser (allein).

So könnt' ich wohl zunächst das ganze Reich verschreiben.

Mit zwei Worten ist hier die Taktik Roms auf das treffendste gekennzeichnet: von seiner Herrschaft nie etwas verloren zu geben und alles, selbst das noch erst Werdende für sich zu prätendieren. Erwägt man nun, daß „Natur und Geist“ es waren, auf die Mephistopheles im Namen Fausts sich berufen, und wie der „Kanzler“ diese charakterisierte — „Natur ist Sünde, Geist ist Teufel“ —, so gewinnt es noch eine erhöhte Bedeutung, daß er darauf bedacht ist, Faust in dem Freistaate, den er dem Meere abringen will, Roms Oberhoheit als unüberwindliches Bollwerk vorfinden zu lassen.

Von der kirchlich-mittelalterlichen Naturanschauung sagt Goethe einmal: „Die Naturlehre war damals völlig getrennt von der Idee; das Ideale war bloß geistlich, christlich, und in der Natur, glaubte man, seien Zauberer, Gnomen, die alle unter dem Teufel standen. Die Welt gehörte dem Teufel, selbst bis auf Luther.“ (vgl. Riemer, Juni 1807.) Das klingt in Fausts Bericht von des „Berges Kräften“ wieder:

Da wirkt Natur so übermächtig frei,
Der Pfaffen Stumpfsinn schilt es Zauberei.

Und von dem römischen Kampfe gegen den „Geist“ sagte er (3. April 1829): „Bei den Katholiken sind alle Vorsichtsmaßregeln unnütz. Der päpstliche Stuhl hat Interessen, woran wir nicht denken, und Mittel, sie im stillen durchzuführen, wovon wir keinen Begriff haben. Säße ich jetzt im (englischen) Parlament, ich würde auch die Emancipation nicht hindern, aber ich würde zu Protokoll nehmen lassen, daß wenn der erste Kopf eines bedeutenden Protestanten durch die Stimme eines Katholiken falle, man an mich denken möge.“ Er erzählt im Anschluß daran: „Von meinem Werther erschien sehr bald eine italienische Übersetzung in Mailand. Aber von der ganzen Auflage war in kurzem auch nicht ein einziges Exemplar mehr zu sehen. Der Bischof war dahinter gekommen und hatte die ganze Edition von den Geistlichen in der Gemeinde aufkaufen lassen. Es verdroß mich nicht, ich freute mich vielmehr über den klugen Herrn, der sogleich einsah, daß der „Werther“ für die Katholiken ein schlechtes Buch sei, und ich mußte ihn loben, daß er auf der Stelle die wirksamsten Mittel ergriffen, es ganz im stillen wieder aus der Welt zu schaffen.“

Die letzte Wendung der Scene, des Erzbischofs Drohung mit dem Banne gegen Fausts Unternehmen, leistet dem Dichter zugleich den Dienst, am Schlusse des Akts die Handlung von den großen Weltereignissen wieder zu Fausts Person zurückzuführen, die für den fünften Akt nun im Mittelpunkt bleibt.

XIV.

Fünfter Akt.

1.

V. 1—553.

Schon vor der Vollendung des vierten Akts, der im August 1831 abgeschlossen wurde und mit dem der ganze zweite Teil dann „vollkommen fertig dalag“, war der für den fünften Akt noch fehlende Eingang gedichtet, während das Ende desselben, wie schon erwähnt, längst entworfen und ausgearbeitet war, aus des Dichters „bester Zeit“ stammend. — Während die Handlung des zweiten und dritten Akts durch die Beziehungen zum klassischen Altertum in eine ungeheure Weite des geistigen Horizontes gestellt ist, während sie im ersten und dann besonders im vierten Akt uns in die mächtige Breite der großen historischen Entwicklung führt, zieht sie sich im fünften wieder um die *Persönlichkeit Fausts* zusammen: seine Thaten, seine individuellen Erlebnisse und das Endergebnis seiner Schicksale bilden den Gegenstand. Wurden dort seine politischen Erfahrungen dargestellt und seine ästhetische Entwickelung, so wird hier die Handlung völlig unter den *ethischen* Gesichtspunkt gerückt und dient mit ihrem großartigen symbolischen Schlusse ausschließlich der Würdigung von Fausts Wesen und Verhalten vom Standpunkte **der religiösen Idee**.

Ein genaueres Eingehen auf Fausts politisch-ökonomisches Walten in den ihm vom Kaiser verliehenen Gebieten wäre weit über den Rahmen der Handlung hinausgegangen, wie sie Goethe für seine Faustdichtung von vorneherein konzipiert und sein ganzes Leben hindurch konsequent festgehalten hatte. Hier genügte ihm eine in wenigen großen, stark gezeichneten Umrissen entworfene Exposition. Ein reiches Leben liegt hinter seinem Helden, da sich die Eingangsscene des fünften Aktes ereignet. Nach Goethes Intention soll Faust „gerade hundert Jahre alt sein"; die Absicht, dies „ausdrücklich zu bemerken," hat er wieder aufgegeben, obwohl die Paralipomena bezeugen, daß er sie auszuführen gesonnen war. In Nr. 197, 3 hat er in einem Dialog zwischen Faust und „Haltefest" dem letztern die Worte zugeteilt:

Mit jedem Tag wird man gescheidter!
Du bist nun hundert Jahr, ich bin schon etwas weiter,
Wir haben Lust und guten Blick.

Es schien ihm dann wohl geschmackvoller, sich mit dem allgemeineren Hinweis zu begnügen, daß Faust in rastloser, unermüdeter Thätigkeit für das Gemeinwohl das höchste Greisenalter erreicht habe. Die Aufgabe war, die Resultate seiner Thätigkeit zur Anschauung zu bringen; wesentlich mußte es ferner sein, ihre Wirkungen aufzuweisen, wie sie in der Beurteilung der verschiedenen davon betroffenen und dabei beteiligten Kreise sich darstellen. Hier durfte das mephistophelische Element nicht fehlen, das nicht aufgehört hat, ihn zu begleiten und in den mannigfachsten Formen sich in jede seiner Handlungen einzumischen, wo es denn nach seiner Weise entstellend, vergröbernd, hemmend, verwirrend sich geltend macht, und schließlich bei gegebner verhängnisvoller Verwicke-

lung für ihn Verschuldung und irrende Verblendung nicht ausbleiben.

Gleich die Eingangsscene war bestimmt, alle diese Motive zu exponieren; sie wurde erst sehr spät, im Frühling des Jahres 1831, gedichtet. Eckermann erzählt (2. Mai 1831): Goethe erfreute mich mit der Nachricht, daß es ihm in diesen Tagen gelungen, den bisher fehlenden Anfang des fünften Aktes von Faust so gut wie fertig zu machen. „Die Intention auch dieser Scene," sagte er, „ist über dreißig Jahre alt; sie war von solcher Bedeutung, daß ich daran das Interesse nicht verloren, allein so schwer auszuführen, daß ich mich davor fürchtete." Die Notiz ist sehr willkommen; sie zeigt uns, wie viel hier für den Dichter in Betracht kam, was alles in den kurzen, knappen Bildern, die sich scheinbar so einfach und kunstlos vor uns aufrollen, zu leisten war! Es war zunächst der weite Zeitraum, der zwischen dem Ende des vierten und dem Anfang des fünften Aktes liegt, greifbar kenntlich zu machen, sodann die ungeheure Veränderung zwischen Einst und Jetzt; es war dann zu zeigen, wie das mächtige Wirken des „Herrschers" Faust sich in der Anschauung des Volkes projiziert, das die seinem Wohl geltende großartige Arbeit nach ihren weitgesteckten Zielen nicht begreift, sondern die gewaltigen, überall einschneidenden Neuerungen nach den Störungen seiner kleinen Interessen beurteilt, und sich mißtrauisch, teilnahmlos, ja widerstrebend ihnen gegenüberstellt. Endlich — und das war für die dramatische Handlung das Wichtigste — mußten aus diesen Motiven die Fäden gesponnen werden, aus deren Verwicklung für Mephistopheles die Gelegenheit zum unheilvollen Eingreifen, für Faust die Veranlassung zu seiner verhängnisvollen Verfehlung erwächst.

Eine solche aber, wo konnte sie Goethe anders herleiten als aus jener machtvollen, dem Gemeinwohle gewidmeten Thätigkeit selbst, in der Faust alle entgegenstehenden Hindernisse überwindet, und aus ihrem Konflikte mit dem kurzsichtig eigenwilligen aber im formalen Rechte befindlichen Widerstande? Wenn aber ein solcher Konflikt nicht in dem Lichte des Kampfes für die großen socialen Interessen erscheinen sollte — eine Absicht, die den Dichter in ganz neue weite Gebiete geführt haben würde und die ihm fern lag —, so mußte er ihn aus rein persönlichen Wünschen seines Helden entspringen lassen Und wiederum, wenn eine Rechtsverletzung aus solchem Motive diesen in unsern Augen nicht tief herabsetzen sollte, so konnte sie allein aus einer ästhetischen Disposition hergeleitet werden, aus einem „interesselosen" Wohlgefallen. Das wäre denn der Punkt, an welchem Mephistopheles den dem Kultus der schönen Form allzusehr ergebenen Faust wieder anzutreffen erwartete, um ihm endlich doch ein Bein zu stellen.

Man kann sich der Vermutung schwerlich erwehren, daß Goethe bei der Konzeption für die dichterische Einkleidung dieser Intention, die er durch dreißig Jahre bewahrte, und der er so große „Bedeutung" beilegt, sich von einem historischen oder doch sicherlich als historisch geltenden Vorgange bestimmen ließ. Wenigstens entspricht die Geschichte von der Windmühle bei Sanssouci aufs genaueste dem von Goethe erfundenen Vorgange, nur daß der große König von dem willkürlichen Gewaltakte aus Achtung vor dem Gesetze zurücktrat, während Goethes Intention den andern Ausgang verlangte: Faust läßt sich durch Mephistopheles zu der, wenn gleich wohlmeinenden, so doch rechtswidrigen Zwangsvollstreckung seines Wun-

sches verführen, die, unter Mephistos dämonisch veranstalteter Verkettung der Umstände, zum entsetzlichen Verbrechen ausartet.

So gelang es dem Dichter alle die erwähnten Motive und Intentionen vollständig und in der denkbar größten Einfachheit und Anschaulichkeit in die knappste dramatische Form zu bringen, so kurz und präcis gefaßt als eindrucksvoll bewegend. Ein Meisterstück des greisen Künstlers, von dem man wohl sein Wort begreift; „es war so schwer auszuführen, daß ich mich davor fürchtete."

Was Goethe für seine Intention bedurfte, war die Repräsentation der einfachsten Klasse des Volkstums, mit seiner Genügsamkeit im beschränktesten Kreise, aber auch mit seiner festen und treuen Anhänglichkeit an die Scholle gegenüber dem weltumfassenden Walten seines Helden. Er stellte also ein schlichtes Ehepaar auf die Scene, das von seinem lindenumschatteten Hüttchen auf dem Dünenhügel einst unmittelbar auf das weite Meer blickte, das jetzt nur am fernsten Horizonte noch sichtbar ist. Um das Paar dichterisch zu erhöhen, giebt er ihm die Namen Philemon und Baucis, übrigens aus der antiken Sage nur den einen Umstand benutzend, daß er sie vereint zur selben Stunde den Tod finden läßt. „Mein Philemon und Baucis," sagte Goethe, als Eckermann ihm die eben vollendete Scene vorgelesen (6. Juni 1831), „hat mit jenem berühmten Paare des Altertums und der sich daran knüpfenden Sage nichts zu thun. Ich gab meinem Paare blos jene Namen, um die Charaktere dadurch zu heben. Es sind ähnliche Personen und ähnliche Verhältnisse, und da wirken denn die ähnlichen Namen durchaus günstig." Eckermann fügt hinzu: „Wir redeten sodann über den Faust, den das Erbteil seines Charakters, die Unzufrieden

heit, auch im Alter nicht verlassen hat, und den bei allen Schätzen der Welt und in einem selbstgeschaffenen neuen Reiche ein paar Linden, eine Hütte und ein Glöckchen genieren, die nicht sein sind. Er ist darin dem israelitischen König Ahab nicht unähnlich, der nichts zu besitzen wähnte, wenn er nicht auch den Weinberg Naboths hätte."

Auch dieses biblische Citat hat Goethe seiner Dichtung angefügt, aber, sehr bezeichnend, es dem Mephistopheles in den Mund gelegt, der am Schluß der dritten Scene, „Im Palast," ad Spectatores spricht:

Auch hier geschieht, was längst geschah,
Denn Naboths Weinberg war schon da. Regum I. 21.

Eckermann hat mit seinem Worte von der „Unzufriedenheit, als einem Erbteil von Fausts Charakter," hier schwerlich Goethes Meinung getroffen, ebenso wenig als sie in Mephistos satirischem Citat ausgesprochen ist. Faust ist kein tyrannischer Ahab, sondern sein Dichten und Trachten geht einzig darauf, Segen und Beglückung auf dem Grunde der Freiheit zu schaffen. Goethes weit tiefere Intention geht darauf hinaus, zu zeigen, wie auch das Thun des gerecht und edel Denkenden, im größten Stile Handelnden, nicht frei von Verfehlung bleibt, und an welcher Stelle sie sich einnistet. Das Bewußtsein, für das Wohl der Andern mit seinem ganzen Wesen sich hinzugeben, der Wunsch, dieses Bewußtseins wenigstens in der Überschau des Erreichten froh zu werden, die Ungeduld, darin durch kleinlichen, verständnislosen Eigensinn gehindert zu werden, der Umstand, daß er sich frei von jedem Eigennutze weiß, bei dem Enteignungsverfahren sogar weit Wertvolleres in Tausch geben will, alles das zusammen läßt den an Herrschaft und Gehorsam Gewöhnten in einem Moment des

Unmuts die Majestät des unbeugsamen Rechtes verletzen, aus einem lediglich ästhetischen Impulse, der ihm so entschuldbar scheint. Nur Tausch wollte er, aber doch Nötigung zu dem Tausche ließ er zu; der gegen seinen Willen verübten Gewaltthat flucht er und das geraubte Besitztum weist er empört zurück. —

Die Scene vor Philemons Hütte unter den dunklen Linden eröffnet Goethe mit dem Auftreten des „Wandrers," der vor langen Jahren als Jüngling hier, wo damals noch das wilde Meer an der Düne emporschäumte, Schiffbruch gelitten hat. Philemon rettete den Halberstorbenen, barg seine Habe aus der Flut, und das schon damals hochbetagte Paar bot ihm gastfreundliche Herberge. Nun sucht er die im höchsten Greisenalter Stehenden noch einmal auf, um ihnen zu danken. Baucis empfängt ihn liebreich, und Philemon führt ihn, der an dem grenzenlosen Meere betend niederzuknieen begehrt, zu dem Dünenhügel und zeigt dem Überraschten die weite, paradiesische Landschaft, die dort entstanden ist. Längst schon war er nicht mehr zur Hand, um wie ehemals den Schiffbrüchigen zu helfen, denn weiter und weiter wichen die Wogen von seiner Düne zurück:

> Alter, war ich nicht zu Handen,
> Hilfreich nicht wie sonst bereit;
> Und, wie meine Kräfte schwanden,
> War auch schon die Woge weit.

Gräben wurden gezogen, Dämme errichtet, nun breitet weithin sich Wiese an Wiese aus, „Anger, Garten, Dorf und Wald." Rechts und links dicht gedrängt bewohnter Raum, in der Ferne blitzt das blaue Meer auf, und im Fernsten ziehen Segel zu dem neuen Hafen. — Hier bei den Dünen hatte das große Werk einst begonnen. Ein

Herold verkündete die Verleihung des Strandes; Zelte, Hütten wurden aufgeschlagen: bald stand an ihrer Stelle, von Grün umgeben, ein Palast. — So berichtet Philemon; aber wie im Volksglauben das Wunder der verrichteten Arbeit angesehen wird, erfährt der Wandrer von Baucis:

Wohl! ein Wunder ist's gewesen!
Läßt mich heut noch nicht in Ruh:
Denn es ging das ganze Wesen
Nicht mit rechten Dingen zu.

Abenteuerliche Sagen haben sich um das unerhörte Unternehmen gewoben:

Tags umsonst die Knechte lärmten,
Hack' und Schaufel, Schlag um Schlag:
Wo die Flämmchen nächtig schwärmten,
Stand ein Damm am andern Tag.
Menschenopfer mußten bluten,
Nachts erscholl des Jammers Qual,
Meerab flossen Feuergluten,
Morgens war es ein Kanal.

Damit ist die Dichtung auch bei dem Hauptmotiv der Scene angelangt, mit dem sie abschließt. Eifrig wehrt Baucis den Tausch ab, den der unheimliche Nachbar angeboten hat, um in den Besitz ihrer Hütte, ihrer Bäume zu gelangen; das „schöne Gut im neuen Lande" lockte wohl Philemon, aber er fügt sich dem Rate der Gattin:

Traue nicht dem Wasserboden,
Halt auf deiner Höhe Stand!

In friedlich-frommer Stimmung klingt die idyllische Scene aus:

Philemon. Laßt uns zur Kapelle treten!
Letzten Sonnenblick zu schaun.
Laßt uns läuten, knieen, beten!
Und dem alten Gott vertraun.

Im schroffen Wechsel des Bildes führt uns der Dichter zu dem „Palast", in dessen weitem Ziergarten an

dem großen, gradgeführten Kanal Faust, im höchsten Alter, lustwandelt, in tiefes Sinnen versenkt. Vom Turme meldet ihm Lynceus, der Türmer, durchs Sprachrohr die Ankunft neuer, mit Waren beladener Schiffe, die zum Hafen einfahren, auf dem Kanale schon herannahen, die Zeugen von Fausts Erfolgen und zum Gipfel gestiegnem Glück.

Zugleich ertönt von der Düne das Läuten des Glöckchens und erneuert in dem Herrn des weiten Reiches, das vor seinen Augen liegt, den nagenden Verdruß, daß ihm der eine Platz, den er zu seiner Erholung sich wünscht, geweigert wird. Der Ruf des Türmers kündet das Einlaufen eines reich und bunt mit den Erzeugnissen fremder Weltgegenden **beladnen Kahnes an:**

Wie türmt sich sein behender Lauf
In Kisten, Kasten, Säcken auf!

Der kühne, aber sehr malerisch wirksame Ausdruck schildert, wie im eilenden Nahen des „mit frischem Abendwinde heransegelnden Kahnes“ vor dem Blicke die hoch aufgestapelte Ladung immer höher anwächst, sich auftürmt. Da landet auch schon die Mannschaft, und mit lautem Glücksruf begrüßt Mephistopheles mit den „drei gewaltigen Gesellen“ den Patron. Die „Drei“ sind auch hier die Vertreter der Volkskraft mit ihren Licht- und Schattenseiten; wo aber ein Mephistopheles der Anführer ist, werden die letztern stärkstens hervortreten. Der kühn zugreifende Handelsgeist hält sich nicht frei von Gewaltthätigkeit und Unrecht, und die schnell aufwachsende Seemacht scheut sich nicht vor Raubkriegen und Piraterie. Die mephistophelischen Devisen lauten höchst verfänglich:

Das freie Meer befreit den Geist,
Wer weiß da was Besinnen heißt!
Da fördert nur ein rascher Griff.

Und noch deutlicher:

> Man hat Gewalt, so hat man Recht.
> Man fragt um's Was? und nicht um's Wie?
> Ich müßte keine Schiffahrt kennen:
> Krieg, Handel und Piraterie,
> Dreieinig sind sie, nicht zu trennen.

Wie wenig stimmt das, was sich da in der harten Wirklichkeit unaufhaltsam entwickelt, zu Fausts idealen Gedanken und Entwürfen! Zurückrufen kann er die entfesselten Kräfte nicht von ihrem Laufe, aber finster und unmutig fällt sein Blick auf die sich häufenden Reichtümer. Nicht Gruß noch Dank gewährt er den „Drei gewaltigen Gesellen“:

> Er macht ein widerlich Gesicht:
> Das Königsgut gefällt ihm nicht.

Für die herkömmlichen Veranstaltungen, um den Eifer der Dienenden zu erhalten, sorgt inzwischen Mephistopheles, mit dem groben Eigennutz und der gedankenlosen Genußsucht rechnend, die in alles menschliche Zusammenwirken unabweisbar sich eindrängen. Das wichtigste der traditionellen Beschwichtigungsmittel für die ungestüme Begehrlichkeit ist die weitherzige Nachsicht gegen die dreiste Bereicherung im Dienste einer gewaltthätigen Politik:

> Erwartet weiter keinen Lohn,
> Nahmt ihr doch euren Teil davon.

Den weiter gehenden Forderungen begegnet er mit dem Versprechen einer Reihe von splendiden Festen und weiterer Belohnungen, für die er „zum besten sorgen wird“, wenn erst im Palaste die Schätze der Flotte zur Schau gestellt sein werden [1])

---

[1]) Die bunten Vögel kommen morgen,
Für die werd' ich zum besten sorgen.

Diese „bunten Vögel“ sind ein Kreuz der Ausleger. Von den

Gegen Faust aber schreitet er nun zum entscheidenden Angriff; er glaubt sich an dem ersehnten Ziele, er hält den Augenblick für gekommen, wo der nie zu Befriedigende, durch seine großartigen Erfolge verblendet, endlich das volle Genügen gefunden zu haben wähnen und nach dem abgeschlossenen Vertrage ihm verfallen sein wird. Das

meisten wird die Deutung acceptiert, es seien die bunt bewimpelten Schiffe gemeint, die von Philemon im Vers 59 des fünften Aktes schon so bezeichnet wurden: „Dort im Fernsten ziehen Segel, suchen nächtig sichern Port — kennen doch ihr Nest die Vögel." Doch ist die Deutung weit davon entfernt, zu befriedigen. Im Vers 59 ist der Ausdruck durch das Bild des „Nestes" für den Hafen gerechtfertigt: hier ist er absolut angewandt und daher unverständlich. Ferner: für die „Schiffe" will Mephistopheles sorgen? auch das giebt nur einen schiefen Sinn. Das Entscheidende aber ist: so verstanden sind die beiden Verse völlig leer. „Faust wird der Flotte Fest nach Fest geben": dem soll nun Mephistopheles hinzufügen: „morgen kommen die Schiffe an, ich werde für sie zum besten sorgen?" Dergleichen Flickverse macht Goethe nicht. Die Deutung ist eine Verlegenheitsauskunft wie die andern Erklärungsversuche erst recht, wenn der Eine die „bunten Vögel" für die „Matrosen, die es bunt treiben werden", hält, ein Andrer für die „Goldstücke", die Mephistopheles verspricht, der eben doch einen baren Lohn ausdrücklich verweigert hatte. Unter aller Reserve sei eine Deutung vorgeschlagen, die wegen ihrer ganz modernen Färbung allzu kühn erscheint, die aber alle Dunkelheit des vielleicht absichtlich so vage gehaltnen Ausdrucks beseitigen würde. Die traditionellen Belohnungen einer Politik wie der hier gekennzeichneten sind außer der Gestaltung des Raubes: Festivitäten und äußere Auszeichnungen, Dekorationen, die übrigens, wenn der Ausdruck „bunte Vögel" dafür modern satirisch geprägt ist, der Sache nach so alt sind wie die Weltgeschichte. — Noch könnte daran erinnert werden, daß die modernen Ordensabzeichen den Wappen entstammen, und daß von deren Beschaffenheit ausführlich in der „Helena" — III. V. 543 [illegible] — die Rede war. — So läge in der Stelle einer von den kleinen „Späßen", die gelegentlich in diesen späten Teilen der Dichtung sich gestattet zu haben Goethe ja zugesteht.

Diabolische dieser Rechnung liegt in dem Umstande, daß Mephistos Pessimismus, der ihn die Wette abzuschließen trieb, zu einem Teile Recht zu behalten scheint: ihm ist Fausts Hochgefühl eine lächerliche Täuschung, und eben noch hat die vorangehende kurze Scene augenfällig gezeigt, welche schlimmen Elemente sich in die Ausführung der Faustischen Beglückungspläne einmischen. Wieviel bedenklicher aber wird es um Fausts Sache stehen, wenn er nun selbst der Verführung durch die tückisch sich verkettenden Umstände erliegt! Ihn in dem Wahne der Allmacht zu bestärken, wendet Mephistopheles eben jetzt alle seine Künste auf:

> Mit ernster Stirn, mit düstrem Blick
> Vernimmst du dein erhaben Glück.
> Die hohe Weisheit wird gekrönt.

Er rühmt den „hohen Sinn", der von kleinen Anfängen aus das Größeste geschaffen, „des Meers, der Erde Preis erworben" habe:

> So sprich, daß hier, hier vom Palast
> Dein Arm die ganze Welt umfaßt.

So steigert er geflissentlich Fausts Selbstgefühl, um ihm den Widerstand desto unerträglicher zu machen. Faust schämt sich, es auszusprechen, und doch „ist's ihm unmöglich zu ertragen", daß ihm der Besitz des Lindenhügels versagt bleibt:

> Die wenig Bäume, nicht mein eigen,
> Verderben mir den Welt Besitz.
> Dort wollt' ich, weit umher zu schauen,
> Von Ast zu Ast Gerüste bauen,
> Dem Blick eröffnen weite Bahn,
> Zu sehn was alles ich gethan,
> Zu überschaun mit einem Blick
> Des Menschengeistes Meisterstück,
> Bethätigend, mit klugem Sinn,
> Der Völker breiten Wohngewinn.

Es ist ein besonders hervorzuhebender Zug, den die Dichtung aufs stärkste betont, daß zu dem Besitz des Dünenhügels das dort stehende alte Kirchlein gehört, dessen Glockengeläute Faust so heftigen Verdruß verursacht. Der zerstörende Rechtseingriff erscheint dadurch um so gravierender; andrerseits erklärt sich durch die zu allen Tageszeiten sich wiederholende Mahnung, die dem widerwilligen Ohr sich aufdrängt, der zur äußersten, des Rechtes vergessenden Leidenschaft gesteigerte Unmut Fausts:

> Des allgewaltigen Willens Kür
> Bricht sich an diesem Sande hier.
> Wie schaff' ich mir es vom Gemüte!
> Das Glöcklein läutet und ich wüte.

Mit besondrem Behagen nimmt Mephistopheles das Thema auf gegen das „verfluchte Bim-Baum-Bimmel," das vom ersten Bad bis zum Begräbnis sich mischt in jegliches Begebnis:

> Wer leugnet's! Jedem edlen Ohr
> Kommt das Geklingel widrig vor.

Und schon ist Faust durch den eigensinnigen Widerstand auf den Punkt gebracht, dessen Gefährlichkeit sein eignes Wort so treffend kennzeichnet:

> Daß man, zu tiefer, grimmiger Pein,
> Ermüden muß gerecht zu sein.

Beflissen verschleiert der Schmeichler den Rechtsbruch, indem er ihm den Schein der gemeinnützigen Wohlthat zu geben weiß, und so entlockt er dem Erzürnten die unachtsame Willigung in die unwiderrufliche, in ihren Folgen unberechenbare Vergewaltigung. Eine in der Einfachheit ihrer Darstellung tief erschütternde Scene!

Mephistopheles. Was willst du dich denn hier genieren,
Mußt du nicht längst kolonisieren?

Faust.	So geht und schafft sie mir zur Seite!
	Das schöne Gütchen kennst du ja,
	Das ich den Alten ausersah.
Mephistopheles.	Man trägt sie fort und setzt sie nieder,
	Eh' man sich umsieht, stehn sie wieder:
	Nach überstandener Gewalt
	Versöhnt ein schöner Aufenthalt.

Sogleich erscheinen auf Mephistos gellendes Pfeifen die „Drei," um den Willen des Herrn zu vollziehn, durch das versprochene „Flottenfest" in beste Stimmung versetzt: Mephistos sarkastische Gemahnung der Spectatores an „Naboths Weinberg" vollendet die bange Vorahnung des schlimmsten Ausgangs.

In „Tiefer Nacht" hebt die folgende Scene an; von der Schloßwarte her ertönt das Wächterlied des Lynceus. Wie in der „Helena" so ist die Rolle des scharfsichtigen, alle Vorgänge erspähenden Türmers auch hier in einem allgemeineren Sinne erfaßt: sein beobachtendes Auge repräsentiert gleichsam die naive Chronik, welche die Ereignisse getreu aufnimmt und teilnahmevoll begleitet. Die harmonische Stimmung seines Liedes ist bestimmt, dem Kontraste gegen die folgende Schilderung des „gräulichen Entsetzens" zu dienen; sie spiegelt die optimistische Betrachtungsweise, die in der Nähe und in der Ferne, in allem, was geschieht, nur die göttliche Ordnung, Weisheit und Güte erkennt, und in der bewundernden Freude an den Werken des Schöpfers auch die Freude an sich selbst findet:

So seh' ich in allen
Die ewige Zier,
Und wie mir's gefallen,
Gefall' ich auch mir.
Ihr glücklichen Augen,

Was je ihr gesehn,
Es sei wie es wolle,
Es war doch so schön!

In diesen beglückten Wohllaut, der das Bild der friedlichen, wunschlos beschränkten Philemon- und Baucis-Idylle aufsteigen läßt, fällt der grelle Mißklang der frevelhaft angestifteten Katastrophe. In prächtiger Malerei, in bewegtester Handlung, in ergreifender Macht über die Teilnahme des ganzen Gemüts zeigt die meisterhafte Schilderung an einem klassischen Beispiele, welche Herrschaft der greise Dichter über seine Kunst ausübte. Ein Kunstwerk, unvergleichlich in seiner Wahrheit, Lebendigkeit und, bei der größten Einfachheit der Mittel, überwältigenden Wirkung!

Die Flammen haben die Hütte verzehrt, die alten Linden ergriffen; unter der Last der stürzenden Äste ist das Kirchlein zusammengebrochen; nun schlägt die Lohe hoch zu den Gipfeln empor, und bis zur Wurzel stehn die hohlen Stämme in purpurroter Glut. In tiefsinniger Symbolik schließt nach „langer Pause" des Türmers Bericht:

Was sich sonst dem Blick empfohlen,
Mit Jahrhunderten ist hin.

Das Wort leitet über zu Fausts Betrachtung des Geschehnisses, der, auf den Balkon tretend, gegen die Dünen gewendet, tief erschüttert dem in sich zusammensinkenden Brande zuschaut: „Das Wort ist hier, der Ton zu spat," so faßt er in sich selbst den Eindruck zusammen über den schreckensvollen Bericht des Türmers; tief bereut er schon „die ungeduld'ge That." Doch noch ahnt er das Entsetzliche nicht, weiß er sich doch frei von böser Absicht. Und wieder lenkt es den Blick von dem einzelnen ins allgemeine, wenn er sich getröstet, die verbrannten alten Linden

durch einen schnell erbauten Luginsland zu ersetzen, das voreilig und rechtlos zerstörte Althistorisch-Gewordene durch eine Schöpfung des Augenblicks; noch mehr, wenn er die Rechtsverletzung durch reichliche Schenkung zu kompensieren vermeint:

Da seh' ich auch die neue Wohnung,
Die jenes alte Paar umschließt,
Das, im Gefühl großmütiger Schonung,
Der späten Tage froh genießt.

Da bricht auch schon das volle Licht der fürchterlichen Erkenntnis herein: die Gewalt, in die er willigte, fremder Hand vertraut, ist zum unsühnbaren Verbrechen ausgeartet. Mephistopheles mit den „Dreien" kommt in vollem Trab heran und erstattet in cynischer Gleichgiltigkeit den brutalen Rapport über die Gräuelthat: das alte Paar ist durch den Schrecken des wilden Einbruchs getötet, der Fremdling erschlagen, ihre Leichen hat der Scheiterhaufen des Brandes verzehrt. Im schmerzlich heftigsten Zornesausbruch scheucht Faust die Übelthäter von sich:

Wart ihr für meine Worte taub!
Tausch wollt' ich, wollte keinen Raub.
Dem unbesonnenen wilden Streich,
Ihm fluch' ich, teilt es unter euch!

Vergebens weist er die Verantwortung von sich ab. Der „Chorus" singt das alte Lied von dem Undank der Gewaltigen gegen die willigen Vollbringer der Thaten, deren Erfolg sie doch gewünscht und veranlaßt haben!

Tief erschütternd schließt die mächtig bewegte Scene: auf dem Balkon des Palastes ist Faust allein zurückgeblieben; er schaut auf das verlodernde Feuer, dessen Rauch und Dunst der Nachtwind zu ihm herüberträgt. Das bittre Renewort drängt sich auf seine Lippen:

Geboten schnell, zu schnell gethan! —

Und als unheimlicher Gesellschafter beschleicht ihn der nicht mehr zu bannende Vorwurf.

Was schwebet schattenhaft heran?

Mit dieser die folgende geisterhafte Scene einleitenden Frage verläßt der Dichter die bis dahin im wesentlichen festgehaltene Darstellungsform der mit dem Schein der Wirklichkeit umkleideten Handlung, um von da ab bis zum Ende in den Formen der reinen, zu immer höhern Höhen sich steigernden Symbolik seine Ideenfülle zu gestalten. Es zeigt sich darin eine Urkraft der Phantasie und des poetischen Schaffens, welche diese Scenen mindestens nach ihren Entwürfen der „besten Zeit" Goethes zuweist, wenn sie ihre gegenwärtige Gestalt zum Teil auch erst in der Mitte der zwanziger Jahre erhalten haben.

Mitternacht.

Vier graue Weiber treten auf.

Die Dichtung bereitet sich, die Summe zu ziehen von Fausts ganzem Lebensgange; allein es wird schwerlich gelingen, zu dem vollen Verständnis der vorliegenden tiefsinnigen Scene zu gelangen, wenn man sie lediglich auf dem Hintergrunde der bis zu diesem Punkte entwickelten Handlung betrachtet: sie dient zugleich höchst wesentlich der Vorbereitung auf den Abschluß des Ganzen, und manches darin erhält einzig aus dieser Absicht des Dichters sein rechtes Licht.

Gewiß hat Goethe seinem Faust vieles von dem Eigensten geliehen, das in ihm selbst lebte; aber er blieb doch seine Schöpfung, die er aus sich herausstellte und über der er selbst stand, so gut wie über seinem Werther, seinem Tasso, seinem Wilhelm Meister und allen den

andern Gestalten seiner Phantasie, denen er ein Stück seines Ichs mitgab. Keinem so viel wie seinem vertrautesten Liebling, dem Faust! Dennoch konnte er ihm, als dem Träger einer in bestimmte Grenzen gewiesenen Handlung, Eins nicht geben, und zwar das Beste, was er sich selbst früh errungen und immer tiefer und fester in sich begründete: die Ruhe und Klarheit einer in sich selbst befriedeten Lebensanschauung, die Sicherheit des Sieges mitten in dem freilich nie endenden Kampfe des Lebens, die bewußte innere Harmonie, die in dem Weltgewirre nicht gefunden werden kann, sondern nur aus der innigen Verbindung mit der Idee des Dauernden, Ewigen geschöpft wird. Als einen Werdenden, Kämpfenden, Irrenden hatte er seinen Helden darzustellen, der bis ans Ende jene innere Befriedigung vergeblich sucht, und auf den bis zum Schlusse der Widerdämon seinen Anspruch erhebt. Durch alle Lebensgebiete hat er ihn geführt, durch die weiten Reiche der Wissenschaft und der Natur, durch das Getriebe der kleinen und der großen Welt, durch die Stürme der Leidenschaft, endlich zu den Gefilden des Schönen und zur praktischen Arbeit für das Gemeinwohl: aber eine Frage ist gänzlich außer Ansatz geblieben, die Frage nach seiner Stellung zu dem religiösen Gebiet; oder sie wurde doch, wo sie sich darbot, kurz abgewiesen. Gerade diese Frage, jedoch wohlgemerkt die Frage nach der Religion, wie Goethe sie verstand, mußte für die Dichtung nach ihrem Gesamtplane in ausdrücklichster Weise zur Verhandlung kommen. Ist doch ihr Angelpunkt die Wette um Fausts Seele, wie sie im „Prolog im Himmel" zwischen dem Herrn und Mephistopheles abgeschlossen wurde. Durch die Lebensprobe sollte diese Wette thatsächlich entschieden werden, völlig unabhängig von theoretischen Er-

örterungen oder gar von dogmatischen Instanzen, ja in bewußtem Widerstreit gegen die von der letztern Seite her erhobenen Ansprüche. Dadurch war bedingt, daß jene Frage aus der Handlung, so weit sie Fausts Leben darstellte, auszuscheiden war, daß sie jedoch nach seinem Tode das ganze Interesse auf sich ziehen mußte. Wenn nun der Plan des Ganzen so angelegt war, daß nichtsdestoweniger Faust die Probe bestand, so mußte zwar in der Gesamtheit seines Strebens ein innerer Drang, anfangs „verworren" und „dunkel", dann immer bewußter und klarer walten, der ihn zu dem „Bewußtsein des rechten Weges" führte, aber es mußte auch der Mangel deutlich hervortreten, der, mit den besten Kräften seines Wesens innig verwoben, ihn beschränkte und in dem Kampf um den Gewinn der Wette die sinkende Schale zeitweilig bedenklich beschwerte. — Nicht zu vergessen ist, daß das geschilderte Verhältnis mehr oder minder für jeden geistig selbständigen Menschen obwaltet, am meisten aber für den der geistigen Atmosphäre des ausgehenden achtzehnten Jahrhunderts Angehörigen! —

Von diesen Voraussetzungen aus verlangt die mitternächtige Gespensterscene angesehn zu werden, und so verstanden giebt sie ihren ganzen Inhalt her. —

Die „vier grauen Weiber" treten auf, die vier Erzfeinde der Menschheit, der Mangel, die Schuld, die Sorge, die Not; in ihrem Gefolge — der Tod, allen voran der Mangel, ihm an der Seite, nahe verbunden, die Schuld; auf den Fersen begleitet sie die Not, mitten unter ihnen die Sorge, die an ihnen allen teil hat. Dies Letzte ist der Sinn, warum der Dichter sie nicht allein auftreten läßt, sondern in Gemeinschaft mit den furchtbaren Schwestern. Mag auch in dem „Hause

des Reichen" der „Mangel" zum Schatten verschwinden, mag vor dem Mächtigen die „Schuld" zunichte werden, mag das verwöhnte Gesicht von der „Not" nichts wissen wollen: sie alle finden in der Gestalt der „Sorge" Eingang, und ihrer aller Geschäfte werden von ihr verrichtet. Denn in alles nistet sie sich ein; sie erregt die Furcht auch vor dem, was nicht trifft, die Bangigkeit um den Besitz auch dessen, was man nicht verliert, vor allem die Unzufriedenheit mit dem, was man erwählt und den unbefriedigten Wunsch nach dem, was man aufgegeben, tausendfach erhöht durch das nagende Bewußtsein des Mißlungenen, Gehemmten, Verfehlten und nun gar des Verschuldeten! Mögen also immerhin der Mangel, die Schuld, die Not in ihrer grimmigen Einzelerscheinung vor Fausts Palast zurückweichen, „die Sorge schleicht sich durchs Schlüsselloch ein"; mit ihr hat Faust den Kampf aufzunehmen.

Die Kunst Goethes zeigt sich hier wieder auf ihrem Gipfel und sie bedient sich genau der gleichen technischen Mittel wie in dem ersten Monologe Fausts und in dem „geisterreichen Drange" der Scene nach dem Osterspaziergang: die aufs heftigste erregten Gemütskräfte bestimmen den Lauf der schweifenden Gedanken, und zusammen bemächtigen sie sich der Herrschaft über die Gestalten schaffende Phantasie.

Die „Sorge", die durchs Schlüsselloch ihren Weg in den Palast findet, die durch die knarrende Pforte dann zu Faust unsichtbar eintritt, sie ist ja ohnehin in ihm selbst schon anwesend und hat sich seines ganzen Wesens bemächtigt!

Vier sah ich kommen, drei nur gehn,
Den Sinn der Rede konnt' ich nicht verstehn.

Es klang so nach, als hieß' es — Not,
Ein düstres Reimwort folgte — Tod.
Es tönte hohl, gespensterhaft gedämpft.

Wie tief hat ihn die furchtbare Erfahrung getroffen, daß die düstern Schatten von Not und Tod ihn gespenstig umschweben! Nicht der Mangel hat ihn bedrängt, aus dem Überfluß heraus ist ihm die Verfehlung entstanden; auch von der eigentlichen Schuld weiß er sich frei: woher kommt denn das ängstigende Bewußtsein, das ihn mit Centnerschwere belastet? Es ist das alte Thema der Klage, dem er schon vor dem Beginne seiner Weltfahrt den leidenschaftlichen Ausdruck gab: „Dem Herrlichsten, was auch der Geist empfangen, drängt immer fremd und fremder Stoff sich an" und: „Die uns das Leben gaben, herrliche Gefühle, erstarren in dem irdischen Gewühle." Damals hatte er sich, unbefriedigt von der Theorie, ins bewegte, handelnde Leben gestürzt, und das Symbol dafür war das magische Zeichen des Makrokosmus. Die „Magie", worin sein dämonischer Begleiter ihn unterwies, was war sie anders als die Initiirung in die Mysterien des Lebens; die „Zaubersprüche", worin bestanden sie als in der je mehr und mehr erlernten Kunst, die Aufgaben zu bewältigen, die das Leben in der kleinen Welt und sodann in der großen an ihn stellte. Nun hat er es immer aufs neue und zuletzt am bittersten erfahren müssen, daß, wer im Großen zum Handeln berufen ist, erst recht nicht frei zu wirken vermag, daß er vielmehr auf Schritt und Tritt gebunden, von der Sorge Tag und Nacht umgarnt ist; daß Mißgeschick und böser Wille seine besten Absichten ins Gegenteil verkehren, ja daß, wie ein verblendender Spuk, ihn selbst das auf die höchsten Ziele gerichtete Handeln in das Netz des Irrens verstricke. So sehnt er sich heraus

aus dieser beschränkenden Bedingtheit des Handelns und zurück zu der freien Thätigkeit des Forschers, der für sich allein den Rätseln der Natur gegenübertritt:

Noch hab' ich mich in's Freie nicht gekämpft.
Könnt' ich Magie von meinem Pfad entfernen,
Die Zaubersprüche ganz und gar verlernen:
Stünd' ich, Natur! vor dir ein Mann allein,
Da wär's der Mühe wert ein Mensch zu sein.

Ganz kehrt seine sorgenvolle Selbstschau zu jenem verhängnisvollen Momente zurück, als er in verzweifeltem Ungenügen seiner früheren Laufbahn ein jähes Ende machte, um sich in ein neues „Meer des Irrtums" zu stürzen. Der Dichter aber kleidet, ganz wie damals, die grübelnde Selbstbetrachtung in das Gewand der dramatisch anschaulichen Aktion und stellt den „Verschüchterten", Einsamen der „Sorge", die ihn quält, zum Ringen mit ihr persönlich gegenüber.

Das war ich sonst, eh' ich's im Düstern suchte,
Mit Frevelwort mich und die Welt verfluchte.
Nun ist die Luft von solchem Spuk so voll,
Daß niemand weiß, wie er ihn meiden soll.
Wenn auch Ein Tag uns klar vernünftig lacht,
In Traumgespinnst verwickelt uns die Nacht:
Wir kehren froh von junger Flur zurück,
Ein Vogel krächzt: was krächzt er? Mißgeschick.
Von Aberglauben früh und spat umgarnt:
Es eignet sich, es zeigt sich an, es warnt.

Der Aufrechterhaltung des Kostüms zu Liebe, das ja bei der Fiktion der „Magie" verharren muß, sind hier die Bilder des „Spuks", des „Aberglaubens" gewählt zur Bezeichnung der täuschenden Verwickelungen, der unsicher machenden Befürchtungen, die das große Wollen im politischen Handeln unaufhörlich durchkreuzen. Dann leiten die letzten Verse in die geisterhafte Aktion über: „es

eignet sich", d. h. nach dem alten Sprachgebrauch, der sich noch in „ereignen", eigentlich „eräugnen", erhalten hat, „es tritt vor das Auge"; also die Befürchtung nimmt greifbare Gestalt an, „es zeigt sich an, es warnt", die lähmende Sorge erhebt sich, ob nicht das hoffnungsfreudig Unternommene verfehlt und vielmehr verderblich gewesen sei —

Und so verschüchtert stehen wir allein.
Die Pforte knarrt und niemand kommt herein.
Erschüttert.
Ist jemand hier?

Damit ist die Umwandlung des skeptisch grübelnden Selbstgesprächs in die dramatische Aktion vollzogen, das Ringen mit dem aus sich heraus nach außen gestellten Gegner kann beginnen; in demselben Augenblick aber wird gegen das feindlich Negative die ganze positive Kraft Fausts zur entschlossenen Gegenwehr frei: ja er hält nun mit Bewußtsein an sich, um den Feind nicht durch ein Machtwort einfach zu bannen, er will dessen ganze Macht erfahren, um sich siegreich dagegen zu behaupten. Wie ehemals den aus dem fahrenden Schüler sich ihm enthüllenden Dämon, so befragt er das sich ankündende Gespenst nach seinem Namen, nach seinem Wesen:

Ist jemand hier?
Sorge. Die Frage fordert ja!
Faust. Und du, wer bist denn du?
Sorge. Bin einmal da.
Faust. Entferne dich!
Sorge. Ich bin am rechten Ort.
Faust erst ergrimmt, dann besänftigt für sich.
Nimm dich in Acht und sprich kein Zauberwort.
Sorge. Würde mich kein Ohr vernehmen,
Müßt' es doch im Herzen dröhnen:
In verwandelter Gestalt

Üb' ich grimmige Gewalt.
Auf den Pfaden, auf der Welle,
Ewig ängstlicher Geselle,
Stets gefunden, nie gesucht,
So geschmeichelt wie verflucht.
Hast du die Sorge nie gekannt?

Es ist die traditionelle Schilderung der atra cura. die in manchem alten und neuern Dichterwort lebendig ist, nur von Goethe durch einen bedeutungsvollen Zusatz vertieft: „so geschmeichelt, wie verflucht!“ Er bezeichnet ihre dämonische Macht, sich dem Menschen gleichsam lieb zu machen, daß er von dem Verkehr mit ihr wie mit einem vertrauten Genossen sich nicht los zu machen vermag. Wie gut hat Faust sie von je gekannt, dem schon bei dem Pakt Mephistopheles das höhnende Wort zurief: „Hör' auf, mit deinem Gram zu spielen, der wie ein Geier dir am Herzen frißt!“

Die leidenschaftliche Entgegnung Fausts ist keine Beantwortung der Frage, sondern eher eine Rechtfertigung seines gesamten Wesens vor sich selbst, womit er sich der auf ihn eindringenden Sorge zu erwehren sucht. In ihr liegt der Schwerpunkt der ganzen Scene; indem sie die Summe seines Lebens zieht, stellt sie unmittelbar vor dessen Abschluß noch einmal seine stärkste Seite hell ins Licht: sein kräftiges, immer neue Ziele suchendes Streben. Aber sie läßt auch mit offenbarer Absichtlichkeit den Mangel seines Wesens augenfällig hervortreten: die Leidenschaftlichkeit, mit der er jedem neuen Impuls sich völlig hingiebt, und die, wenn auch diese Impulse sich auf immer reinere und höhere Zwecke richten, ihn doch niemals zur Einheit mit sich selbst, zu vollem, bewußtem und ruhigem Genügen gelangen läßt. Dies hat er nie erstrebt, er hat es als im Widerspruch mit seinem Wesen sogar verschmäht,

und deshalb meint er, die Sorge von sich abschütteln zu können; wie sollte er Sorge tragen müssen um ein Gut, das er nie begehrte, wie sollte die Störung seines ruhigen Bewußtseins im Rückblick auf das Vergangene oder im Ausblick auf das Künftige ihm Bangigkeit verursachen, da er mit allen seinen Kräften immer nur auf das gegenwärtige Handeln sich richtete, in rastlos gesteigerter Thätigkeit sein Glück und seine Qual fand.

Ich bin nur durch die Welt gerannt.
Ein jed Gelüst ergriff ich bei den Haaren,
Was nicht genügte, ließ ich fahren,
Was mir entwischte, ließ ich ziehn.
Ich habe nur begehrt und nur vollbracht,
Und abermals gewünscht und so mit Macht
Mein Leben durchgestürmt: erst groß und mächtig;
Nun aber geht es weise, geht bedächtig.

Giebt schon dieses Selbstbekenntnis Fausts zu erkennen, daß ihn der Dichter in einer Beziehung noch ganz auf demselben Standpunkte zeigen will, den er bei der Schließung des Paktes einnahm, so weist das Folgende noch weit ausdrücklicher darauf zurück. Damals hieß es:

Das Drüben kann mich wenig kümmern
Schlägst du erst diese Welt zu Trümmern,
Die andre mag darnach entstehn.
Aus dieser Erde quillen meine Freuden,
Und diese Sonne scheinet meinen Leiden;
Kann ich mich erst von ihnen scheiden,
Dann mag was will und kann geschehn.
Davon will ich nichts weiter hören,
Ob man auch künftig haßt und liebt,
Und ob es auch zu jenen Sphären
Ein Oben oder Unten giebt.

Gemäßigter, inhaltlich durch reiche Erfahrung gefestigt, aber im wesentlichen doch gleich, lautet jetzt das Bekenntnis seiner Weltanschauung. Es ist dieselbe, die

Goethes Jugenddichtung seinem „Prometheus“ lieh, nicht etwa, als ob sie auch selbst damals seine eigene gewesen wäre, sondern insofern sie einen starken Zug seiner genialen Kraft sowohl als des ganzen Zeitalters dramatisch objektivierte: Unabhängigkeit des Denkens, Ursprünglichkeit des Empfindens und trotzige Abwehr gegen jede Art des Autoritätsglaubens. Aber wie schon Aeschylus diesen Prometheischen Trotzsinn zugleich in seiner Berechtigung und in seinem Irrtum darzustellen verstanden hatte, so zeigt Goethe seinen Helden, den geistigen Repräsentanten seines Jahrhunderts, hier am Ende seiner Laufbahn zugleich in seiner Kraft und in seiner Befangenheit; durch den energischen Gegensatz bereitet er auf das wirksamste den Abschluß des ganzen Gedichtes vor, den er bestimmt hatte, jenen Mangel seines Helden aus dessen eignem Wesen zu ergänzen und die dazu thätigen Kräfte in ihrem strahlendsten Glanze zu zeigen.

So also versucht Faust, der tief Erschütterte, der ihn beschleichenden „Sorge“ zu trotzen:

Der Erdenkreis ist mir genug bekannt,
Nach drüben ist die Aussicht uns verrannt;
Thor! wer dorthin die Augen blinzelnd richtet,
Sich über Wolken Seinesgleichen dichtet;
Er stehe fest und sehe hier sich um;
Dem Tüchtigen ist diese Welt nicht stumm;
Was braucht er in die Ewigkeit zu schweifen;
Was er erkennt, läßt sich ergreifen.
Er wandle so den Erdentag entlang;
Wenn Geister spuken, geh' er seinen Gang,
Im Weiterschreiten find' er Qual und Glück,
Er! unbefriedigt jeden Augenblick.

Was enthalten denn nun die übermächtig ergreifenden Sprüche der Sorge anders als die Schilderung eben jenes

Mangels in Fausts Seele, den er nicht erkennt und nicht zu bannen weiß, die Schilderung seiner ewigen, nie zu stillenden Unbefriedigung?

> Wen ich einmal mir besitze
> Dem ist alle Welt nichts nütze,
> Ewiges Düstre steigt herunter,
> Sonne geht nicht auf noch unter,
> Bei vollkommnen äußern Sinnen
> Wohnen Finsternisse drinnen,
> Und er weiß von allen Schätzen
> Sich nicht in Besitz zu setzen.
> Glück und Unglück wird zur Grille,
> Er verhungert in der Fülle,
> Sei es Wonne, sei es Plage
> Schiebt er's zu dem andern Tage,
> Ist der Zukunft nur gewärtig
> Und so wird er niemals fertig.

So hält sie ihm in typischer Verallgemeinerung das geheime Gebrechen seines eigenen innersten Wesens vor Augen, und vergebens sträubt er sich dagegen mit entrüsteter Abwehr:

> Hör auf! so kommst du mir nicht bei!
> Ich mag nicht solchen Unsinn hören.
> Fahr hin! die schlechte Litanei
> Sie könnte selbst den klügsten Mann bethören.

Nur daß die „Klugheit“ das Heilmittel für jene innere Krankheit eben nicht gewährt! So weit hat die „Sorge“ das ihm selbst verschleierte Rätsel seines Wesens ausgesprochen; da sie nun aber die äußersten Konsequenzen ihrer jeden Entschluß lähmenden, alle Thätigkeit vernichtenden Macht schildert — oder, was dasselbe ist, als Faust sich diese vergegenwärtigt —, findet er Selbstvertrauen und Thatkraft wieder, weil er dieser Macht sich nicht unterworfen weiß, und aufs neue meint er frei und selbständig sie verachten zu dürfen.

Sorge. Soll er gehen, soll er kommen,
Der Entschluß ist ihm genommen:
Auf gebahnten Weges Mitte
Wankt er tastend halbe Schritte.
Er verliert sich immer tiefer,
Siehet alle Dinge schiefer,
Sich und andre lästig drückend,
Atem holend und erstickend;
Nicht erstickt und ohne Leben,
Nicht verzweifelnd, nicht ergeben.
So ein unaufhaltsam Rollen,
Schmerzlich Lassen, widrig Sollen,
Bald Befreien, bald Erdrücken,
Halber Schlaf und schlecht Erquicken
Heftet ihn an seine Stelle
Und bereitet ihn zur Hölle.

Es ist der Triumph von Goethes unvergleichlicher Kunst der psychologischen Analyse, daß er gegen diese schwächende Macht der Sorge Fausts ungebrochene Thatkraft sich siegreich erheben läßt, daß er aber im gleichen Moment ihrer in seinem ruhelosen Herzen nistenden Übergewalt erliegt.

Faust. Unselige Gespenster! So behandelt ihr
Das menschliche Geschlecht zu tausenmalen:
Gleichgiltige Tage selbst verwandelt ihr
In garstigen Wirrwarr netzumstrickter Qualen.
Dämonen, weiß ich, wird man schwerlich los,
Das geistig strenge Band ist nicht zu trennen:
Doch deine Macht, o Sorge, schleichend groß,
Ich werde sie nicht anerkennen.

Eben jenes „Dämonische“, seinem tiefsten innern Sinne untrennbar Verbundene ihrer Macht verkennt er und ist ihr schon verfallen!

Sorge. Erfahre sie, wie ich geschwind
Mich mit Verwünschung von dir wende!

> Die Menschen sind im ganzen Leben blind.
> Nun Fauste! werde du's am Ende.

Sie haucht ihn an und er erblindet.

Die Symbolik dieses Vorganges verlangt die sorgfältigste Ergründung; denn daß mit Fausts Erblindung eine tiefere Bedeutung verbunden ist, bezeugt schon der vergleichende Zusatz: wie die Menschen im ganzen Leben blind sind, so sollst du es nun am Ende werden. Inwiefern aber wird dieses Erblinden aus der Macht der „Sorge" über Faust hergeleitet? Wie hängt es ferner ursächlich mit dem zunächst Vorausgegangenen zusammen? Diese Fragen müssen in ihrer Wechselbeziehung zu einander klar gestellt werden.

Darin liegt Fausts gewaltige, unzerstörbare Kraft, daß die Unbefriedigung ihn niemals gelähmt, unthätig gemacht hat, auch nur vorübergehend erschlaffen konnte, sondern daß sie ihm immer nur zum Sporne wurde für rastlos neues Suchen und Schaffen. Aus der unfruchtbaren, scholastischen Wissenschaft trieb sie ihn ins Leben, zu fruchtbarem Erkennen, zur Kunst, zum Altertum, zur Politik, zur wirtschaftlichen Arbeit: im Weiterschreiten fand er Qual und Glück, er unbefriedigt, jeden Augenblick! So hat er das Wort bewährt, das er bei dem Pakte dem Mephistopheles zum Pfande gab:

> Werd' ich beruhigt je mich auf ein Faulbett legen,
> So sei es gleich um mich gethan!

Aber auch das andre hat er bis zu diesem Augenblick aufrecht erhalten:

> Kannst du mich schmeichelnd je belügen,
> Daß ich mir selbst gefallen mag,
> Kannst du mich mit Genuß betrügen:
> Das sei für mich der letzte Tag!
> Die Wette biet' ich!

Eben das Ungenügen ist es ja, das ihn unaufhörlich weiter treibt; der Moment, in dem er sich selbst gefallen würde, wäre für ihn der Stillstand und das Ende! Wie gesagt, in der Unermüdlichkeit, in der Unbesiegbarkeit seines Strebens liegt die Größe Fausts, und sein Adel in der Befreiung seines Strebens von den Schlacken der Selbstsucht so wie in seiner Richtung auf immer höhere Ziele. Daß er sich nie genug thut, diese Gesinnung teilt er mit allen wahrhaft großen Menschen; wie geschieht es aber, daß ihm auch die Befriedigung an dem, was er erkannt, erreicht, geleistet hat, dauernd versagt bleibt? Hier äußert sich offenbar jener Mangel seines Wesens, von dem schon die Rede war: er mißt sein Thun und sein Gelingen nur an dem Maßstab der wirklichen Dinge, in deren Mitte er steht, und da muß ihm alles als unzulänglich erscheinen, zumal keine Absicht sich rein ausführen läßt, sondern durch Gegenwirkung gehindert, durch Mitwirkung vergröbert, oft genug ins Widerspiel ihrer selbst umgewandelt wird. Aber, eine echte Prometheus-Natur, verschmäht er es, den Schwerpunkt seines Wollens und Vollbringens aus sich selbst und seinem Wirkenskreis heraus zu verlegen und den Maßstab ihrer Geltung in der Anerkennung einer höhern Ordnung zu suchen; wonach es als das dem Menschen beschiedene Teil erscheint, daß sein Wissen und Thun nur Stückwerk bleibt, und wonach er das Bewußtsein seines Wertes, damit aber auch die innere Befriedigung, in der Lauterkeit seiner Gesinnung und in der Reinheit seines Willens zu erstreben hat, nicht jedoch in dem Genuß des erzielten Erfolges. Der Verstand rechnet nach Erfahrungsthatsachen, die Vernunft postuliert die Ideen des Göttlichen und des Ewigen,

so unerfaßbar für unser Verstehen als gewiß für unser von der Vernunft bestimmtes Empfinden: denn in der Erfahrung von der Möglichkeit einer Bestimmung des Willens zum Guten nur um des Guten willen liegt ihre Gewähr. „Der Mensch allein vermag das Unmögliche: er unterscheidet, wählet und richtet, er kann dem Augenblick Dauer verleihen.“ Faust ruft trotzend: „Nach drüben ist die Aussicht uns verrannt; Thor! wer dorthin die Augen blinzelnd richtet, sich über Wolken Seinesgleichen dichtet.“ Goethe dachte anders: das Beispiel des das Gute, Edle wollenden, hilfreichen Menschen lehrte ihn „über Wolken Seinesgleichen“ zu glauben. Und an den Schluß seiner Faustdichtung setzte er das Wort: „Alles Vergängliche ist nur ein Gleichnis.“ Ein „unzulängliches“ Gleichnis des Göttlichen, Ewigen. Aber das zu ewiger Unzulänglichkeit in den irdischen Dingen verurteilte reine Streben erlangt, an dem Maßstabe des Göttlichen gemessen, seinen ewigen Wert und seine ewige Dauer: es ist ein Ereignis in der göttlichen Ökonomie, es hat dem vergänglichen Augenblicke die Dauer verliehn:

Das Unzulängliche
Hier wird's Ereignis;
Das Unbeschreibliche
Hier ist's gethan.

Wenn nun im Gegensatze zu alledem Faust mit seinem Wollen und Handeln sich nur auf sich selbst stellt, wenn er jene tröstende, erhebende und stärkende innere Beruhigung und Befriedigung geflissentlich von sich abweist, so kann er freilich in allen Hindernissen und Mißerfolgen, sie als mephistophelische, unvermeidliche „Zugaben“ betrachtend, immer nur den Antrieb zu verdoppelter Kraftanstrengung finden, aber es giebt einen Punkt, wo die

Hemmung sich gegen ihn selbst kehrt: das geschieht unausbleiblich da, wo er sie als die Folge des eignen Irrens und Verschuldens erkennt. Wie einst nach dem „Graus“ der Gretchen-Tragödie „des Vorwurfs glühend bittre Pfeile“ seine Brust durchbohrten, so steigt aus dem an Philemon und Baucis verübten Frevel das Gespenst der „Sorge“ gegen ihn auf; und der dramatisch vorgeführte Einzelfall steht doch nur typisch für eine Reihe von Erfahrungen, die sich zu diesem gleichen Resultat vereinigten: daß er nämlich unvermerkt mehr und mehr dazu gedrängt wird, den verlorenen Halt in dem Erfolg seines Handelns zu suchen. Die Dichtung bringt das als die unmittelbare Folge des scenischen Vorgangs zur Anschauung, indem sie Faust gerade der Verblendung anheimfallen läßt, von der für immer unangreifbar zu sein, er sich so selbstgewiß vermessen hatte. Die Täuschung, in der die Menschen ihr ganzes Leben hindurch befangen sind, daß sie selbstgefällig sich mit dem Genuß an ihren eigenen Leistungen schmeicheln, daß sie sich mit dem Glauben an ihre Erfolge belügen, ihr verfällt Faust, von der ihn tief erschütternden „Sorge“ aus dem Gleichgewicht gebracht, nun an seinem Ende. Der nagende Vorwurf, der übertäubt sein will, macht ihn „blind“ gegen die Selbstkritik, die ohnehin bei dem Macht- und Herrschaftgewohnten einen immer schwereren Stand gehabt hat. Leidenschaftlich rafft er sich auf:

Die Nacht scheint tiefer tief hereinzudringen,
Allein im Innern leuchtet helles Licht,
Was ich gedacht, ich eil' es zu vollbringen:
Des Herren Wort, es giebt allein Gewicht.
Vom Lager auf, ihr Knechte! Mann für Mann!
Laßt glücklich schauen was ich kühn ersann!
Ergreift das Werkzeug, Schaufel rührt und Spaten!

Das Abgesteckte muß sogleich geraten.
Auf strenges Ordnen, raschen Fleiß
Erfolgt der allerschönste Preis;
Daß sich das größte Werk vollende,
Genügt Ein Geist für tausend Hände.

Die tieftragische Ironie der Scene liegt darin, daß dieses kühne Planen, diese krampfhaft überhitzte Energie, der die Ausführung nicht schnell genug sein kann, diese stolz geschwellte Hoffnung auf den „allerschönsten Preis“ sich schon im nächsten Augenblicke als die leere Täuschung des verspotteten Blinden herausstellt. Das Werk, das ihm zuletzt den nie erhofften Augenblick des höchsten Selbstgenusses vorspiegelt — es ist sein eigenes Grab!

Großer Vorhof des Palastes.

Fackeln.

Mit furchtbarem, geradezu grimmigem Sarkasmus des Kontrastes setzt die folgende, unmittelbar sich anschließende Scene ein. Die Arbeiter, die Mephistopheles als Aufseher herbeiruft, um das Gebot des blinden Herrschers auszuführen, sind die gespenstischen Lemuren, Larven, Gerippe Verstorbener, die noch einen halben Schein des Lebens haben:

Aus Bändern, Sehnen und Gebein
Geflickte Halbnaturen.

Sie, mit denen Faust sein größestes Werk zu vollenden meint, sind seine Totengräber!

Die groteske Erfindung, die bizarre Art, wie Goethe die grauenvollen Gespenster sich geberden läßt, verlangt mehr als eine Erklärung des bildlichen Apparats, sie erfordert die Deutung der damit verbundenen Absicht des Dichters. Denn daß es ihm nur um Schauer erregende

Seltsamkeit zu thun war, kann nicht angenommen werden, am wenigsten in dieser auf die höchste Höhe der Entscheidung der Gesamthandlung gehobnen Situation.

Diese Deutung ist einfach genug, wenn man streng jedem Zuge der Entwickelung bis zu diesem Punkte gefolgt ist, und sie enthüllt einen großen, erschütternden Sinn. Auf der einen Seite steht der große, der gewaltige Volksherrscher, der im höchsten Greisenalter dem allgemein menschlichen Lose, der Täuschung über sich selbst, verfallen ist, der Verblendung über das Verhältnis seiner immer noch großartigen Pläne und ihrer Ausführbarkeit, die er eigenwillig und herrisch erzwingen will. Ihm gegenüber steht die gedankenlose Menge, die in dem Augenblicke, wo seine Schwäche — seine „Blindheit" — offenkundig hervortritt, ihn roh und gleichgiltig zu den Toten wirft, höchstens noch irgend eines Vorteils von ihm gewärtig, um sogleich an seinem Grabe ihn über ihrem cynisch gemeinen Behagen zu vergessen. Diese blöde Stumpfheit, diese widrigste Häßlichkeit im Extrem zu kennzeichnen suchte Goethe nach einem Bilde und fand es in den schlotternden Lemuren, diesen nicht lebendigen, nicht toten „geflickten Halbnaturen."

Wir treten dir sogleich zur Hand,
Und wie wir halb vernommen,
Es gilt wohl gar ein weites Land,
Das sollen wir bekommen.
Gespitzte Pfähle, die sind da,
Die Kette lang zum Messen;
Warum an uns der Ruf geschah
Das haben wir vergessen.

Mit schadenfrohem Cynismus weist Mephistopheles sie an die Totengräberarbeit:

Aus dem Palast in's enge Haus,
So dumm läuft es am Ende doch hinaus.

Unter dem Gesang eines burlesken Liedes, das Goethe aus demselben altenglischen Text übertrug, den Shakespeare im Hamlet für seine Totengräber Clowns benutzte, schaufeln die Lemuren das Grab. Die sich nun entspinnende Scene bewegt zum tiefsten Mitleid. Faust tritt, an den Thürpfosten tastend, aus dem Palast; das Geklirr der Spaten erfüllt ihn mit stolzer Freude, er glaubt die seinem Willen frönende Menge bei dem großen Werke, das mit allen Mitteln zu beschleunigen er Mephistopheles ungeduldig antreibt; ihm zur Seite verhöhnt dieser den Blinden und sein ganzes Lebenswerk, das, wie sein Schöpfer schon vor dem offnenen Grabe steht, in kurzem wieder dem Untergang anheimgefallen sein wird:

> In jeder Art seid ihr verloren: —
> Die Elemente sind mit uns verschworen,
> Und auf Vernichtung läuft's hinaus.

So scheint es, als ob der Dichter zuletzt den machtvollen Schaffensdrang seines Helden in ein trauriges Nichts verebben lassen wollte, und als ob der Geist der Verneinung doch recht behielte. Aber mit einer herrlichen Wendung hebt er den Mitleidswürdigen mit eins auf die großartigste Höhe und läßt den Verspotteten die Palme des Sieges ergreifen. Was der Sehende bei allen seinen Erfolgen nie erjagen konnte, das findet im Augenblicke des völligen äußern Mißlingens der Erblindete in sich selbst: die Befriedigung in dem Bewußtsein des reinen und großen Wollens, zum höchsten gesteigert durch die Gewißheit, es durch seine Lebensarbeit fortwirkend aus sich heraus in ungezählte Nachstrebende übertragen zu haben. Vor seinem innern Auge steigt das Bild des dem Meere abgerungenen Landes auf, ein fruchtbarer Wohnsitz für Millionen thätig-freier Menschen, in

kräftigem Gemeinsinn verbunden, es gegen die rings anstürmende Bedrohung zu erhalten.

> Ja! diesem Sinne bin ich ganz ergeben,
> Das ist der Weisheit letzter Schluß:
> Nur der verdient sich Freiheit wie das Leben,
> Der täglich sie erobern muß.
> Und so verbringt, umrungen von Gefahr,
> Hier Kindheit, Mann und Greis sein tüchtig Jahr.
> Solch ein Gewimmel möcht' ich sehn,
> Auf freiem Grund mit freiem Volke stehn.
> Zum Augenblicke dürft' ich sagen:
> Verweile doch, du bist so schön!
> Es kann die Spur von meinen Erdentagen
> Nicht in Äonen untergehn. —

Im Goetheschen Sinne hat er die Freude gefunden am Ewigen, Dauernden, an dem Gleichnis des Göttlichen im Menschen!

> Im Vorgefühl von solchem hohen Glück
> Genieß' ich jetzt den höchsten Augenblick.

Die Wette ist dem Wortlaute nach verloren, dem höhern Sinne nach gewonnen!

Den Zurücksinkenden legen die Lemuren ins Grab. Mephistopheles triumphiert: denn nach dem Augenschein, nach dem thatsächlichen Ausgange hat er recht behalten. Den Moment der kläglichsten Erniedrigung, der den rastlos von großen Erfolgen Träumenden dem Hohn der rohen Menge preisgab, hat der betrogene Faust für jenen Augenblick des höchsten Genießens erklärt, der für ihn „den letzten Tag“ bedeuten sollte.

> Ihn sättigt keine Lust, ihm g'nügt kein Glück,
> So buhlt er fort nach wechselnden Gestalten;
> Den letzten, schlechten, leeren Augenblick,
> Der Arme wünscht ihn festzuhalten.
> Der mir so kräftig widerstand,

Die Zeit wird Herr, der Greis hier liegt im Sand.
Die Uhr steht still —

Chor: Steht still! Sie schweigt wie Mitternacht.
Der Zeiger fällt.

Das Triebwerk ist zersprungen; die Zeiger fallen unthätig herab. „Es ist vorbei," singt der Chor; und Mephistopheles knüpft an das „dumme Wort" als Schlußbetrachtung das nihilistische Dogma seiner Weltauffassung, mit deren Verkündung er sich eingeführt hatte: „Was entsteht, ist wert, daß es zu Grunde geht; drum besser wär's, daß nichts entstünde!" Das Schaffen und Vernichtetwerden ist nur ein ewig sich wiederholendes, zweckloses Spiel:

Da ist's vorbei! Was ist daran zu lesen?
Es ist so gut als wär' es nicht gewesen,
Und treibt sich doch im Kreis, als wenn es wäre.
Ich liebte mir dafür das Ewig-Leere.

So stehen in Fausts freudiger Hoffnung auf Dauer und in Mephistos starrer, leerer Negation die beiden Positionen der Wette noch einmal einander gegenüber: und diesmal wird der Prozeß vor der oberen Instanz verhandelt, vor dem Forum der philosophisch-religiösen Betrachtung, die über den Wert des in den Akten abgeschlossen vorliegenden Lebens das Schlußurteil zu fällen hat.

Der dumpfe Grabgesang der Lemuren, wieder im Anschluß an das Totengräberlied im „Hamlet" gedichtet, schlägt das Motiv an, das zu der grandiosen Symbolik des Kampfes um Fausts Seele hinüberleitet: das Irdische „des Gastes" bleibt zurück:

Es war auf kurze Zeit geborgt.
Der Gläubiger sind so viele.

XV.

Fünfter Akt.

2.

V. 554—785.

Mir ist für meine Wette gar nicht bange.
Wenn ich zu meinem Zweck gelange,
Erlaubt ihr mir Triumph aus voller Brust.

Im unmittelbaren Anschluß an diese Worte des Mephistopheles am Schlusse des „Prologs im Himmel“ hatte Goethe ursprünglich die Weitergestaltung der Handlung nach Fausts Tode geplant. In den hinterlassenen Papieren finden sich zwei Fragmente — Nr. 94 und 95 —, die bezeugen, daß der Schauplatz in die himmlische Region verlegt werden sollte, daß also ein dem „Prolog“ korrespondierender „Epilog“ beabsichtigt war. Das erste Bruchstück kündet den Scenenwechsel an:

So ruhe denn an deiner Stätte.
Sie weihen das Paradebette,
Und eh das Seelchen sich entrafft,
Sich einen neuen Körper schafft,
Verkünd' ich oben die gewonnene Wette.
Nun freu' ich mich aufs große Fest,
Wie sich der Herr vernehmen läßt.

Dort sollte dann offenbar der Rechtsstreit vor sich gehn, ob Mephistopheles durch den scheinbaren Gewinn seiner Wette mit Faust nach dem Wortlaute des mit ihm geschlossenen Pakts nun auch die Wette mit dem Herrn

gewonnen und den Anspruch auf Fausts Seele habe: denn nach dem Wortlaute dieser erstreckte sich die dem bösen Geiste erteilte Licenz nur auf das Erdenleben:

Mephistopheles: Was wettet ihr? den sollt ihr noch verlieren,
Wenn ihr mir die Erlaubnis gebt,
Ihn meine Straße sacht zu führen!
Der Herr. So lang er auf der Erde lebt,
So lange sei dir's nicht verboten.
Es irrt der Mensch so lang er strebt.

Da es nun undramatisch, auch der Würde „des Herrn" nicht entsprechend gewesen wäre, ihn persönlich handelnd in jenen Streit eintreten zu lassen, so sollten hier offenbar die himmlischen Heerscharen eingreifen, den Lügengeist seines Irrtums überweisen und verjagen, um dann, etwa in einem inhaltlich mit dem jetzt vorhandenen Schlusse sich deckenden Wechselgesang der Engel, die göttliche verzeihende Liebe und erlösende Gnade zu verkünden. Auf einen Zwischenmoment dieses Entwurfs weist das zweite Bruchstück hin:

Nein, diesmal gilt kein Weilen und kein Bleiben.
Der Reichsverweser herrscht vom Thron
Ihn und die Seinen kenn' ich schon
Sie wissen mich, wie ich die Ratten zu vertreiben.

Eine merkwürdige Mitteilung Johannes Falks („Goethe, aus näherm persönlichen Umgange dargestellt." 2. Aufl. 1836, S. 92) ist wohl mit diesem ältern Plane Goethes in Verbindung zu bringen, obwohl sie unzweifelhaft auf einer irrtümlichen Auffassung des Berichterstatters beruht oder ungenau von ihm wiedergegeben ist. Goethe beklagte sich im Gespräch mit Falk über die Gleichgiltigkeit des Publikums; sein Haß wäre ihm lieber, darin läge doch wenigstens Charakter. „Sie mögen mich nicht! Das matte Wort! Ich mag sie auch nicht! Ich habe es ihnen nie recht zu Danke gemacht." Und nun fügt er hinzu:

„Wenn sie vollends in der Fortsetzung von „Faust“ etwa zufällig an die Stelle kämen, wo der Teufel selbst Gnad' und Erbarmen vor Gott findet; das, denke ich doch, vergeben sie mir sobald nicht“. Nicht allein nach Goethes Denkweise ist eine derartige schwächliche oder — im Stile von Schillers „Lied an die Freude“ — überenthusiastische Ausgleichung unversöhnlicher Principien absolut ausgeschlossen, sondern sie würde die Grundanlage von Mephistos Charakter über den Haufen geworfen und jedem Zuge der Ausführung desselben durch das ganze Gedicht hin widersprochen haben. Wohl aber hätte es sich mit Beidem vertragen, ja dem schon im Prolog vorangestellten Beispiele vollkommen entsprochen, wenn in jener projektierten großartigen Scene der „Herr“ durch die gelassene Duldung des „Bösen“, durch die Auflösung seiner Wirkungen in eine höhere Einheit den monistischen Standpunkt Goethes noch weit entschiedener als im „Prolog“ zu erkennen gegeben hätte. —

Der Plan war konsequent auf dem Grunde aufgebaut, auf dem der Dichter auch bei der Ausfüllung der großen Lücke im ersten Teile noch sich bewegte, wenn bei der Abschließung des Pakts Mephistopheles zu Faust spricht:

> Ich will mich hier zu deinem Dienst verbinden,
> Auf deinen Wink nicht rasten und nicht ruhn;
> Wenn wir uns drüben wiederfinden,
> So sollst du mir das Gleiche thun.

Das bedeutet auf der Basis jener einheitlichen Weltanschauung: Irrtum, Verfehlung, Schuld sollten auf eine groß angelegte Individualität derartig überwiegenden Einfluß gewinnen, daß sie ihre Willensrichtung bestimmten, so daß sie mit der das Böse wollenden

Kraft Eins und so „von ihrem Urquell abgezogen" würde. So faßt auch Faust die Proposition auf, und seine Antwort schließt keineswegs die Leugnung eines Jenseits ein, sondern vielmehr die Zuversicht, der Verderbung seines Wollens hier auf dieser Erde siegreichen Widerstand leisten zu können. In solchem Sinne kann er die Rücksicht auf „das Drüben" als bestimmend für sein Handeln abweisen und den Kampfplatz auf „diese Erde" verlegen, unbekümmert um eine präsumierte Belohnung oder Strafe:

> Das Drüben kann mich wenig kümmern;
> Schlägst du erst diese Welt zu Trümmern,
> Die andre mag darnach entstehn.
> Aus dieser Erde quillen meine Freuden,
> Und diese Sonne scheinet meinen Leiden;
> Kann ich mich erst von ihnen scheiden,
> Dann mag, was will und kann, geschehn.
> Davon will ich nichts weiter hören,
> Ob man auch künftig haßt und liebt,
> Und ob es auch in jenen Sphären
> Ein Oben oder Unten giebt.

Die Frage darf nicht umgangen werden: was bewog Goethe zu der Umgestaltung seines Planes? Es mußten sehr schwer wiegende Gründe sein, weil er mit der Verlegung des Kampfes um Fausts Seele vom Himmel auf die Erde den Schein des Widerspruchs gegen die Grundanlage der Dichtung erregte: den Schein des Widerspruchs; denn keine Rücksicht hätte ihn zu einer wirklichen Aufhebung ihrer fundamentalen Voraussetzungen bestimmen können, am allerwenigsten freilich etwa die Absicht, die Drastik der äußerlichen scenischen Wirkung zu erhöhen. Es muß also auch die Frage der Zusammenstimmung des neuen Motivs mit dem Gesamtplane aufgeworfen werden,

und erst aus der befriedigenden Beantwortung beider Fragen kann das Verständnis dieses ganzen Teiles der Dichtung hervorgehen, der auch in sich noch mehr als ein bedeutendes Problem stellt.

Um die erste Frage überzeugend zu klären, ist es erforderlich, zuerst den Gedanken bestimmt zu formulieren, der in dem Bilde des Streites um Fausts Seele liegt: dann erst kann es sich erweisen, welche bildliche Gestaltung dafür der Dichter vorzuziehen sich bewogen fühlen mußte.

Es handelt sich um die Beurteilung eines Lebens, das abgeschlossen vorliegt. Zweierlei kommt dabei in Betracht: zunächst die Frage nach dem Willen, der es bestimmte, und nach den Abweichungen von diesem, nach der Summe sodann dessen, was darin erreicht und verfehlt wurde. Außer Frage steht die Beharrlichkeit Fausts in seinem auf das Edelste und Höchste gerichteten Streben: dem gegenüber steht jedoch eine Reihe schwerer Verirrungen und am Ende, deren ungeachtet, seine Befriedigung in sich selbst. Kein Zweifel, daß das Urteil der Welt an diese vor allem sich hält und in seiner Verdammungslust ihm nichts davon zu erlassen gewillt ist. Und hier eröffnet sich der andere Gesichtspunkt: die Frage nach der berechtigten Urteilsinstanz und nach den obsiegenden Beweggründen ihrer Entscheidung. Dort urteilt die Gedankenlosigkeit, die Roheit, die Gemeinheit, die ein höheres Streben überhaupt nicht kennt, sondern es nur nach den eigenen niedern Instinkten mißt, die darum in einer notorischen Verfehlung den hinreichenden Anlaß zur schonungslosen Verdammung erblickt. Dagegen erkennt der reine und hohe Sinn überall selbst die leisesten Spuren des ihm Verwandten, und „teilnehmend“, liebevoll

verzeiht er die Irrung, wo er den Irrenden bestrebt sieht, in die Höhenbahn zurückzulenken. Zum Ideal verklärt erscheint diese Gesinnung als himmlische Reinheit und göttliche Liebe; die entgegengesetzte, zum Extrem gesteigert, als teuflische Bosheit: zwischen diesen beiden Mächten — denn als solche treten sie auch im wirklichen Leben in die Erscheinung — steht also der Kampf. Immer bedurfte der Dichter der Symbolik, um ihn für die sinnliche Anschauung darzustellen; nach dem alten Plane sollte das mit ganz denselben Mitteln geschehen, die schon der „Prolog im Himmel“ verwendet hatte; eine Wiederholung der gleichen Motive, nur in erweiterten Grenzen und mit gesteigerter Kraft der Phantasie. Aber nicht lediglich um diesem Mißstande zu entgehen, hat wohl Goethe die neue Einkleidung gewählt, sondern weil sie, im Gegensatze zu der früheren ganz transcendental verlaufenden Handlung, durch die Verlegung des Schauplatzes auf die Erde ihm die Gelegenheit bot, sowohl das teuflische Element als die himmlischen Kräfte im unmittelbarsten, lebendigsten Zusammenhange mit den irdischen Verhältnissen, den menschlichen Vorstellungen, Gesinnungen, Ideen zu entfalten: eine dramatisch ungleich wirksamere Gestaltung, die ihm zugleich den Vorteil der Anlehnung an die Fülle der durch uralte Tradition herausgebildeten, durch die Poesie und die bildende Kunst bestimmt umrissenen, mythologischen und legendarischen Phantasiegebilde gewährte.

In einen Widerspruch gegen die Anlage des Gesamtplanes aber trat die neue Erfindung so wenig, daß sie ihr vielmehr noch weit besser entsprach. Brachte Mephistopheles den Streit sogleich vor den Thron des „Herrn“, so war die Sache damit auch auf der Stelle entschieden, ja

sie war an dieser Gerichtsstelle schon durch den Prolog außer Zweifel gesetzt. Jetzt scheidet die Person des „Herrn“ ganz aus; statt dessen sind die menschlichen Vorstellungen über den streitigen Fall in Bewegung gesetzt, und zwar, nach des Dichters Recht, als die Vorstellungen von Himmel und Hölle, in den dafür geprägten, noch immer für die poetische Phantasie in Geltung gebliebenen symbolischen Formen von Teufeln und Engeln. Damit fand Goethe einmal das Mittel für die dramatische Darstellung des bewegten, hin und her wogenden Kampfes, sowie für die lebendig differenzierte Ausmalung des gewonnenen Sieges und Triumphes, sodann aber auch die reichste Gelegenheit, die herkömmlichen Symbole nach seiner Weise zu individualisieren, zu vertiefen und mit den irdischen Verhältnissen, den gegenständlichen Ereignissen der vorangegangenen Handlung in die innigste Beziehung zu setzen. Dadurch aber entsprach vor allem das gewählte Bild seiner Aufgabe: nämlich zu zeigen, wie, rein menschlich und irdisch genommen, das Facit von Fausts Leben, das Gesamturteil über sein Streben und Irren sich zuletzt herausstellt. In dieser Absicht ist das Bild des Kampfes um Fausts Seele zwischen den Teufeln und den Engeln erfunden, und von ihr aus erklären sich alle seine Stadien und seltsamen Wendungen. Auch hier bleibt Mephistopheles, mit allen seinen grotesken Teufeln, derselbe, als den ihn Goethe zuerst eingeführt und als den er ihn durch das ganze Gedicht handelnd gezeigt hat: ein durchaus terrestrischer Dämon, der Geist der Verneinung, die Verkörperung der in allen irdischen Dingen sich geltend machenden Bekämpfung, Leugnung der Idee. —

Nach diesen Voraussetzungen gilt es, den phantasti-

schen Vorgängen der Handlung sorgfältig prüfend zu folgen. —

Schon einmal wurde auf Goethes Äußerung zu Eckermann über den „Schluß, wo es mit der geretteten Seele nach oben gehe", hingewiesen: „Bei so übersinnlichen, kaum zu ahnenden Dingen hätte ich mich sehr leicht im Vagen verlieren können, wenn ich nicht meinen poetischen Intentionen durch die scharf umrissenen christlich-kirchlichen Figuren und Vorstellungen eine wohlthätige beschränkende Form und Festigkeit gegeben hätte." Diese Bemerkung bezieht sich freilich auf den letzten Teil des Schlusses, wo es mit der geretteten Seele „nach oben geht;" allein der Augenschein lehrt, daß sie auch auf die vorausgehende Kampfscene Anwendung findet, wenn gleich das Hauptmotiv dieses Kampfes — das Rosenstreuen der Engel und das Aufflammen der Rosen, wodurch die Teufel in die Flucht geschlagen werden — eine ganz originale Erfindung Goethes zu sein scheint. Um so reichlicheres Bildmaterial lag ihm in der Renaissance-Malerei für die Darstellung der Teufel und des Höllenrachens vor, ebenso bot sie ihm für die bildliche Vorstellung des Ausschlüpfens der Seele in leiblicher Gestalt aus dem Körper mehrfache Anregung.[1])

1) In seinem interessanten Aufsatze „Alt Italienische Gemälde als Quelle zum Faust" (Goethe Jahrbuch VII. S. 251 ff. 1886.) versucht G. Dehio als Goethes Quelle für diese ganze Partie die den Orcagna zugeschriebenen Fresken des Camposanto zu Pisa nachzuweisen, die den „Triumph des Todes" und die „Hölle" darstellen. Dieser Nachweis kann in dem Umfange, wie er dort in Anspruch genommen wird, nicht als gelungen angesehn werden. Das Gesamtbild der Goetheschen Darstellung erinnert weit mehr an Dürerische und namentlich Brueghelsche Bilder als an die Pisaner Fresten. Bei dem letztern findet sich z. B. die Zeichnung des Höllenrachens

Bemerkenswert ist es nun, mit welcher Kunst der Dichter aus dem modernen Vorstellungskreise, worin sich ungeachtet des mittelalterlichen Kostüms bisher die Handlung bewegt hat, die Phantasie zu den mittelalterlichen Teufelsfiktionen hinüberleitet; er gewinnt dadurch zugleich

mit den klaffenden Eckzähnen, dem bis an die Zähne brandenden Feuermeer genau wie bei Goethe, während die Camposanto-Fresken davon keine Spur zeigen. Auch von einer Differenzierung der langen Dürrteufel und kurzen Dickteufel mit ihrer verschiedenen Behornung zeigen sie nichts. So bliebe nur das Motiv des Ausschlüpfens der Seele aus dem Munde der Sterbenden, das übrigens dichterisches Gemeingut war. Doch ist es nicht richtig, wenn Dehio (vgl. a. a. O. S. 256) behauptet, es käme bildlich nur in „entlegenen und unscheinbaren Denkmälern" vor; es findet sich z. B. auf dem großen, prachtvollen Freskogemälde des Bernardino Luini, das die ganze Passion erzählt, wo die Seelen der beiden Schächer, aus ihrem Munde entfliehend, von einem Engel und von einem Teufel in Empfang genommen werden. — Nach Dehios eigener Angabe kann Goethe, der nie in Pisa war, die Bilder des Camposanto erst 1818 aus dem Kupferwerk von Lasinio kennen gelernt haben: der Schluß des fünften Aktes war damals längst entworfen und zum größten Teile ausgeführt. Das würde nicht hindern, daß einige retouchierende Änderungen und Hinzufügungen von Detailzügen noch bei der letzten Redaktion stattgefunden hätten, wie z. B. V. 565—567. Möglich, daß auch die Verse 606—611 nachträglich hinzugekommen sind, wo Mephistopheles den Teufeln befiehlt, auf die „niedern Regionen zu passen," ob nicht die Seele dort herauswische: „im Nabel ist sie gern zu Haus." Sie könnten wohl durch ein malerisches Vorbild veranlaßt sein: freilich kommt auch dieses auf dem Pisaner „Triumph des Todes" und auch auf dem Höllenbilde nicht vor, sondern nur das sehr entfernt verwandte Motiv, daß an einer in glühendem Harnisch dasitzenden kolossalen Teufelsgestalt an jenen Stellen in herausschlagenden lodernden Flammen die Verdammten sich winden. Alles andere, besonders das Rosenwunder, also die eigentliche Handlung, hat mit den Camposanto-Fresken nicht das Geringste zu thun, deren scharf ausgeprägte Darstellungen in ihrer Verschiedenheit von den Goetheschen eher geeignet gewesen wären, seine Phantasie zu beirren und in andre Bahnen zu lenken.

ein Mittel der Retardation, wodurch eine Zwischenzeit für den sich entspinnenden Kampf geschaffen wird.

So wie die Seele dem Körper Fausts entflieht, will Mephistopheles seinen „blutgeschriebenen Titel“, den Vertrag, vorweisen; doch er klagt über die vielen neuerdings aufgekommenen Mittel, die den Teufel um sein Recht bringen. Und nun die seltsamen, etwas dunklen Verse:

> Auf altem Wege stößt man an,
> Auf neuem sind wir nicht empfohlen.

Was können sie bedeuten, wenn nicht dieses: die alte Vorstellung, daß der Teufel die Seele dessen, der sich mit ihm eingelassen, einfach fortschleppt, hat keinen Kredit mehr; die neue will ihn überhaupt nicht mehr gelten lassen. So sieht er sich nach Beistand um, der ihm augenfällige Geltung verschaffe:

> Sonst hätt' ich es allein getan,
> Jetzt muß ich Helfershelfer holen.

Die folgenden Verse führen das Motiv noch weiter aus, dienen aber vorzüglich dem Zwecke, den Vorgang der Scheidung der Seele vom Körper zu retardieren:

> Uns geht's in allen Dingen schlecht!
> Herkömmliche Gewohnheit, altes Recht,
> Man kann auf gar nichts mehr vertrauen.
> Sonst mit dem letzten Atem fuhr sie aus,
> Ich paßt' ihr auf und, wie die schnellste Maus,
> Schnapps! hielt ich sie in fest verschloßnen Klauen[1].

Im Folgenden wird gar zu physikalischen und medizinischen Argumenten neuesten Gepräges gegriffen, zu den

1) Dies sind die oben erwähnten Verse 565—567, die vielleicht durch die im Trionfo della Morte des Campo santo zu Pisa, ähnlich wie bei Luini, vorkommende Darstellung des geschilderten Vorganges veranlaßt sein oder eine bezügliche Retouche erhalten haben könnten.

Vorstellungen des Starrkrampfs, des Scheintodes, zu den Zweifeln über den Sitz der Seele, über die Konstatierung des eingetretnen Todes und über dessen sichere Symptome, um jenes für die Handlung erforderte Zwischenstadium zu etablieren:

> Und wenn ich Tag' und Stunden mich zerplage,
> Wann? wie? und wo? das ist die leidige Frage:
> Der alte Tod verlor die rasche Kraft,
> Das Ob? sogar ist lange zweifelhaft.

So ist Raum und Zeit geschafft für die Inscenierung der geplanten Teufelsaktion; und, um nun auch die Einbildungskraft darauf zu stimmen, erscheinen, durch Mephistos „phantastisch-flügelmännische Geberden" beschworen, die aus der Poesie und Malerei wohlbekannten Gestalten „vom alten Teufelsschrot und Korne", die „Dickteufel vom kurzen, graden Horne" und die „Dürrteufel vom langen, krummen Horn." Wenn es von ihnen heißt, daß sie „zugleich den Höllenrachen mitbringen," so ist damit gesagt, daß durch ihre herkömmliche Erscheinung die Phantasie sogleich in den Vorstellungskreis des mittelalterlichen Höllenglaubens versetzt wird; der Zusatz jedoch, den Goethe macht, ist sehr geschickt darauf berechnet, diese Vorstellungen doch wieder auch mit der modernen Anschauungsweise in Verbindung zu bringen, denn er enthält einen stark demokratisierenden Protest gegen die Unterscheidung von Rang und Ständen bei diesen „letzten" Dingen:

> Zwar hat die Hölle Rachen viele! viele!
> Nach Standsgebühr und Würden schlingt sie ein;
> Doch wird man auch bei diesem letzten Spiele
> In's künftige nicht so bedenklich sein.

Hier thut sich nur der eine Höllenrachen auf. Das Bild, dazu bestimmt auf das lebhafteste jene mittelalterlichen Höllenschrecken zu versinnlichen, ist ganz und gar

poetisch gehalten und völlig unmalerisch: so entspricht es denn auch keinem bestimmten malerischen Vorbilde, sondern vereinigt Motive von überall her zu freiem Gebrauch. Ein weit geöffneter Rachen, aus dessen Schlunde der Feuerstrom hervorbricht; bis an die Zähne schlägt die rote Brandung, in der die geängstigten Verdammten heran schwimmen; wenn sie aber über den Rand der Zähne sich herausretten wollen, werden sie von den klaffenden Zähnen zermalmend erfaßt und wieder in die Flammen zurück geschleudert. So weit ist der Rachen, daß eine ganze „Flammenstadt" in seinem Hintergrunde sich zeigt, um sie her bleibt in Winkeln noch viel Erschrecklichstes zu entdecken. Und weiter schließt die Schilderung des gräulichen Ortes der Qualen mit einer modern-rationalistischen Wendung:

> Ihr thut sehr wohl die Sünder zu erschrecken,
> Sie halten's doch für Lug und Trug und Traum.

Auf diesem für die Phantasie entworfnen Hintergrunde entwickelt sich die dramatisch bewegte Handlung. Um den Leichnam postiert Mephistopheles seine Teufelsscharen: die klotzartigen Dickteufel mit den kurzen, unbeweglichen Nacken lauern unten auf den Phosphorglanz des als geflügelte Psyche[1]) sich zum Ausfahren anschickenden Seelchens:

> Die rupft ihr aus, so ist's ein garstiger Wurm:
> Mit meinem Stempel will ich sie besiegeln,
> Dann fort mit ihr im Feuer Wirbel Sturm.

1) So erscheinen die ausfahrenden Seelen weder bei Laini noch auf dem Pisaner Fresko, sondern dort in Kindesgestalt, hier ebenso oder auch in der eigenen Gestalt der Verstorbenen, z. B. als kleine Mönche, als unbekleideter weiblicher Körper.

Die folgenden Verse, in denen die Teufel aufgefordert werden, „auf die niedern Regionen zu passen, ob's ihr beliebte da zu wohnen, so akkurat weiß man das nicht," entfernen sich abermals geflissentlich von der mittelalterlichen Vorstellungs- und bildlichen Darstellungsweise; der cynisch-satirische Einfall des Mephistopheles geht aus moderner Allegorisierung des alten Volksglaubens hervor, etwa den Sitz der Seele in den Magen zu verlegen oder in den Bauch:

> Im Nabel ist sie gern zu Haus,
> Nehmt es in Acht, sie wischt euch dort heraus.

Völlig zusammenstimmend dagegen mit der malerischen Phantasie des Mittelalters werden die Dürrteufel auf die Luftregion verwiesen, um mit stracken Armen, scharf gewiesenen Klauen die Flüchtige dort zu fassen; im Schlußsatz kommt dennoch wieder die moderne Ironie zum Worte:

> Es ist ihr sicher schlecht im alten Haus,
> Und das Genie es will gleich obenaus.

Durch solche Kunstmittel ist es Goethe gelungen, jene Vermischung der Vorstellungen und jenes Helldunkel der Stimmung hervorzurufen, dessen er für die nun sich entspinnende Handlung bedurfte; er hat die alten Formen für die Anschauung lebendig gemacht, die er mit einem neuen, originalen Inhalte zu erfüllen gedenkt. In dem Gericht über die seelische Persönlichkeit des Irrenden, Strebenden tritt die Liebe gegen die Bosheit in die Schranken. Gegenüber dem Höllenrachen zur Linken zeigt sich zur Rechten oben, von einer Glorie umgeben, die „Himmlische Heerschar."[1]) In ergreifendem Kon-

1 Hierzu ist Goethes Beschreibung eines Bildes des ältern Cranach zu vergleichen von Interesse, wenn sie freilich auch erst vom

trast zu dem wüsten, krampfhaften Gebahren der Teufel schweben die Himmlischen in ruhigem Fluge, von strahlendem Lichte umflossen, vorüber, durch ihre bloße Gegenwart das Wunder des Lebens wirkend. Der Staub formt sich zu organischer Gestalt, und alle Kreatur genießt im Wachstum und Blühen der Freude: der Schwerpunkt aber ihres Gesanges liegt darin, daß mit diesem schaffenden Liebeswirken das Wirken der sündenvergebenden Liebe unmittelbar in Parallele gestellt wird; was jenes für die organische Natur ist, bedeutet dieses für das seelische Leben.

Folget Gesandte,
Himmelsverwandte,
Gemächlichen Flugs:
Sündern vergeben,
Staub zu beleben:
Allen Naturen
Freundliche Spuren
Wirket im Schweben
Des weilenden Zugs.

Die Idee der Liebe in dem weltumfassenden Sinne, wie Goethe sie verstand, der sich „ihren Sänger" nannte, beherrscht den ganzen Kampf. Diese alles organische und alles geistige Leben erfüllende Kraft kann der

Jahre 1815 datiert, während damals der Schluß des Faust schon gedichtet war. Goethe nennt es „Der Sterbende": „Unten liegt der Sterbende, dem die letzte Ölung erteilt wird: an dessen Bette kniet die Gattin: die Erben hingegen untersuchen Kisten und Kasten. Über dem Sterbenden erhebt sich dessen Seele, welche sich auf der einen Seite von Teufeln ihre Sünden vorgehalten sieht, auf der andern von Engeln Vergebung vernimmt. Oben zeigt sich in Wolken die Dreieinigkeit mit Engeln und Patriarchen umgeben. Noch höher befindet sich ein Abschnitt, auf dem eine Kirche vorgestellt ist, zu welcher Betende nahen. Nicht zu beschreiben ist die Zartheit, womit dieses Bild ausgeführt ist." S.: W. A. I. 48. S. 179.

Geist der Verneinung nicht vernichten, noch ignorieren; er muß daher trachten sie zu verderben. Er setzt ihrem Adel den Unglauben entgegen und, indem er ihre geistigen Äußerungen verhöhnt, ersinnt er aus der Verkehrung ihrer physischen Macht das souveräne Mittel, um die Menschheit zu vernichten. Daher rühmt er sich der höllischen Erfindung des „Schändlichsten", denn nicht anders vermag er die Liebe zu begreifen; die Berufung auf sie im edlen Sinne ist ihm gleißnerische Frömmelei, schwachmütiger Selbstbetrug, im Grunde nichts anders als verkappte Teufelei; wie er denn oft genug zu seinem Triumphe sie diese Rolle hat spielen sehen. Deshalb ist es ihm eine Sache der teuflischen Ehre, auch in diesem Falle recht zu behalten und zu beweisen, daß in dem ganzen Verlauf von prätendierten hohen und höchsten Bestrebungen es sich um nichts weiter gehandelt habe, als um gemeine Sinnlichkeit und um gemeinen Egoismus. Zu solchem Erweis ihm zu helfen, ruft er die ganze Teufelsgemeinschaft zum Beistande auf, das heißt: die ganze Gemeinschaft der Roheit, Niedrigkeit und des Übelwollens!

Die Liebesbotschaft des Gesanges der „Himmlischen Heerschar" ist in Mephistos Ohr ein garstiger Mißklang:

> Es ist das bübisch mädchenhafte Gestümper,
> Wie frömmelnder Geschmack sich's lieben mag.

Die folgenden Verse aber sind arg mißverstanden, wenn man sie als eine Anspielung auf den Kreuzestod Christi gedeutet hat; jene „schändlichste Erfindung" der Teufel ist eben die Verderbung der Liebe zum Mißbrauch, als welchen sie die von den Engeln gepriesene Himmelskraft einzig kennen:

> Ihr wißt, wie wir in tiefverruchten Stunden
> Vernichtung sannen menschlichem Geschlecht:

> Das Schändlichste was wir erfunden
> Ist ihrer Andacht eben recht.

Das wird durch die folgenden Verse bestätigt, in denen es heißt, daß die Engel, im Grunde selbst verkappte Teufel, ihre Waffen jener „schändlichsten" Teufelserfindung entlehnt hätten:

> Sie kommen gleißnerisch, die Laffen!
> So haben sie uns manchen weggeschnappt,
> Betriegen uns mit unsern eignen Waffen.
> Es sind auch Teufel, doch verkappt.
> Hier zu verlieren wär' euch ew'ge Schande:
> An's Grab heran und haltet fest am Rande!

Die himmlische Heerschar schwebt vorüber; aus ihr löst sich ein „*Chor von Engeln*" ab — wie wir später erfahren, sind es die verklärten „*liebend-heiligen Büßerinnen*" —, der den Kampf mit den Teufeln aufnimmt; das Symbol der Verklärten sind *Rosen*, die sie über Fausts Leichnam hinstreuen:

> Tragt Paradiese
> Dem Ruhenden hin.

Es vollzieht sich das *mythologische Wunder*, das Goethe in freier Phantasie, aber im engen Anschluß an den mittelalterlichen Volksglauben und seine Vorstellungswelt erfunden hat. Wieder ist es eine specifisch *poetische* Erfindung, in ihren Wandlungen und Wirkungen malerisch ganz undarstellbar, also auch schwerlich durch ein etwa unbekannt gebliebenes Vorbild angeregt. Jeder Zug der Handlung ist durch den vorschwebenden symbolischen Sinn bestimmt. Die „heißen Teufel" sehen sich von dem dicht herabschneienden Rosenflug bedroht, verschüttet zu werden, aber vor dem Höllenbrodem ihres Atems schrumpfen die Rosen zusammen: ein höchst lebendiges Bild der Gegenwehr des Hasses, des Neides, der radikalen Ver-

neinung gegen die Kraft der Liebeswohlthat. Nun aber die herrliche Wendung! Die zu heftige Gegenwehr bewirkt das Gegenteil des Gewollten: die von dem giftigen Anhauch gebräunten Rosen schlagen zu hellen klaren Flammen auf, vor deren „fremder Schmeichelglut" die Kraft der Teufel erlischt. Ein tiefer, großartiger Gedanke! Die Macht der Liebe offenbart sich in der leuchtenden Kraft der Wahrheit; vereinigt üben sie eine unwiderstehliche Wirkung: brennende Scham, die, gleich den glühenden Kohlen auf dem Haupte, sogar die teuflische Bosheit in sich selbst vernichtet und zur Verzweiflung an sich selbst bringt; mit der Scham vermischt aber erzeugen sie ein widerwilliges, peinvoll tief durchdringendes und doch nicht abzuwehrendes Verlangen nach diesen „fremden", himmlischen Gluten.

> Die Kraft erlischt, dahin ist aller Mut!
> Die Teufel wittern fremde Schmeichelglut.

In voller Klarheit enthüllt der siegende Triumphgesang der Engel den Sinn der Symbolik:

> Blüten die seligen,
> Flammen die fröhlichen,
> Liebe verbreiten sie,
> Wonne bereiten sie,
> Herz wie es mag.
> Worte die wahren,
> Äther im Klaren,
> Ewigen Scharen
> Überall Tag.

Die orakelhafte, asyndetische Form dieser Verse beansprucht die genaueste Erwägung; aber das ist grade der Zweck und der Vorzug dieser und ähnlicher Goethescher Sprüche, deren Ausdruck man oft als grillenhafte Manie-

riertheit seines Altersstiles schelten hört, die aber in Wahrheit absichtlich solcherweise der tiefsinnigen Prophetensprache der Bibel angeähnelt sind: hier wie dort hält die Dunkelheit der Worte die Aufmerksamkeit fest, und die unverbundene Zusammenstellung des nicht sogleich sich Einenden fordert das Nachsinnen heraus. Der Inhalt solcher Sprüche eröffnet weite Perspektiven auf Ideenzusammenhänge, die zu ihrer präzisen Darlegung einer Reihe von Zwischengedanken bedürfen würden. So hier die Gleichstellung von Liebe und Wahrheit, beide im höchsten Sinne genommen, auf dem Grunde des Bildes der zu hellen Flammen auflodernden Rosen. In Prosa aufgelöst würden die Verse unter Hinzufügung jener Zwischengedanken, die der Dichter unausgesprochen läßt, etwa so lauten: Die beseligenden Himmelsblüten und die himmlische Freude erregenden Flammen verbreiten die Liebe und bereiten jene Wonne, „wie das Herz sie mag." Denn, wie die helle, alle Nebel durchdringende Erkenntnis des Wahren die Achtung vor dem Wesen aller Dinge und damit die Liebe erzeugt, so bringt die allumfassende Liebe mit ihrem Eindringen in das Wesen alles Seienden jene Erkenntnis hervor. So bewegen sich die Himmlischen, denen beides vereint innewohnt, in einer ewigen reinen Helle. Das Wort der Wahrheit ist gleich dem Äther, der in reiner Klarheit sich ausbreitet: den ewigen Scharen leuchtet überall ein immerwährender Tag. -- Die hoch bedeutungsvollen Verse berühren sich ihrem Gehalte nach ganz nahe mit dem herrlichen Schlußworte des „Herrn" im Prolog:

> Doch ihr, die echten Göttersöhne,
> Erfreut euch der lebendig reichen Schöne!
> Das Werdende, das ewig wirkt und lebt,

Umfaßt euch mit der Liebe holden Schranken,
Und was in schwankender Erscheinung schwebt,
Befestiget mit dauernden Gedanken!

Liebe und Erkenntnis sind hier in das gleiche Wechselverhältnis gestellt.

Die Masse der rohen und gemeinen Teufel ist zurückgeschlagen, sie stürzen kopfüber in ihre Hölle; aber der Träger des Prinzips der Verneinung beharrt noch auf seinem Posten. Gegen ihn richtet sich nun die ganze Kraft des Kampfes. Es muß auffallen, wie schnell der erste Sieg entschieden ist: die Erklärung dafür kann einzig in der Wucht gefunden werden, die Goethe dem Symbol der Rosenflammen durch den tiefen Sinn des Gesanges der Engel geliehen hat. Eine weitaus größere Ausführlichkeit ist dem Widerstande des Mephistopheles eingeräumt, und das hier verwendete Motiv ist so originell, so eigenartig Goethisch, daß es in seiner Bedeutung nicht leicht zu erfassen ist, obwohl der Dichter alles wohlbedacht dazu angeordnet hat.

Die Opposition der „plumpen" Teufel ist kopfüber in ihre Hölle zurückgeschleudert. Der Meister aber „bleibt auf seiner Stelle:" er negiert die Kraft der Rosen und der leuchtenden Flammen:

Irrlichter fort! du! leuchte noch so stark,
Du bleibst, gehascht, ein ekler Gallert-Quark.
Was flatterst du? Willst du dich packen! —

Das ist die grundsätzliche Verachtung der Wahrheit und Leugnung der Liebe. Sogleich aber zeigt die folgende Wendung ihre Unentfliehbarkeit:

Es klemmt wie Pech und Schwefel mir im Nacken.

Die sich anschließende Strophe des Engelsgesanges erklärt das neue Stadium des Kampfes. Sie enthält drei

Gedanken: wo die in der Wahrheit gegründete Liebe kein Verständnis findet, bleibt sie unwirksam; ihre ganze erlösende Kraft entfaltet sie, wie es an dritter Stelle heißt, wo ihr liebend begegnet wird; aber mit vollster Energie tritt sie kämpfend in die Schranken, wo sie in ihrem Wesen sich verletzt, in ihrem Bestande sich angegriffen sieht:

Was euch nicht angehört
Müsset ihr meiden,
Was euch das Innre stört
Dürft ihr nicht leiden.
Dringt es gewaltig ein,
Müssen wir tüchtig sein.
Liebe nur Liebende
Führet herein.

Und jetzt erreicht die Scene abermals einen Höhepunkt, von dem aus der Blick die gesamte Handlung des Gedichts übersieht. Der Höllenfürst fängt sich in seiner eignen Schlinge; er verliert seine Sache durch denselben Irrtum, in dem er sie unternommen. Gegen den „Herrn" ging er die Wette ein, weil er an den dunklen Drang des Menschen zum Guten nicht glaubt; mit Faust schloß er den Pakt, weil er mit Sicherheit darauf rechnete, ihn durch den sinnlichen Genuß zu betrügen; das „Schändlichste", was er ersonnen, die zum gemeinsten Gelüste erniedrigte Liebe, sollte sein gefährlichster Fallstrick sein. Nun geht der Gedanke des Dichters diesen Weg: dem Menschen ist es nicht gegeben, die himmlische Liebe in ihrer Reinheit in sich aufzunehmen und sich auf ihrer Höhe zu halten; sie ist in ihm an das sinnliche Element gebunden — „und wär' er von Asbest, er ist nicht reinlich" —; auf das Überwiegen des sinnlichen, egoistischen Triebes hat Mephistopheles seine Rechnung gebaut, und die schlimmsten Irrungen Fausts flossen aus dieser Quelle. Der Teufel der

Goetheschen Dichtung aber ist eine irdische Potenz, wie ja in Wahrheit seine Vorstellung aus der Beobachtung des Weltenlaufs entstanden ist: eine Polarisation aller menschlichen Schwäche und aller verführenden Anlässe zu ihrer Äußerung. Als solche steht er also durchaus innerhalb der menschlichen Sphäre, in welcher der „Herr" denn auch sein Wirken zuläßt; von wo aus er jedoch dessen ewige Ordnung nicht im mindesten zu stören vermag, vielmehr wider seinen Willen sie fördern muß. Deshalb kann auch von einem Kampfe, den er gegen den „Herrn" und seine Heerscharen führt, keine Rede sein, sondern dieser Kampf spielt sich in der irdischen Sphäre ab; nicht die vorüberschwebenden Boten des „Herrn" sind die Gegner, sondern die zu Engeln verklärten Büßerinnen, die in ihrer zum Himmel emporgehobenen Läuterung doch ebenso der Erde entstammen, wie das zur Hölle gesunkene Prinzip der radikalen Verderbnis. In dem Kampfe zwischen beiden steht schließlich — genau wie im Anfange bei dem Abschluß der Wette — die Kraft der Liebe gegen ihr geschändetes Zerrbild, der Glaube an sie gegen ihre Leugnung. Weil Mephistopheles die Liebe nur als jenes „Schändlichste, was er ersonnen" anerkennt, geht er die Wette irrtümlich zu seinem Schaden ein, und genau aus demselben Grunde wird er zuletzt von der Besitzergreifung seines vermeintlichen Rechtes abgedrängt. Er erliegt der übermächtigen Gewalt der, in irdischer Gestalt sich manifestierenden, himmlischen Liebe, weil er sie in seinem „schändlichsten" Sinne mißversteht. Es ist dieselbe Täuschung, wie sie durch die ganze Handlung hin sich wirksam zeigt, nur in der entgegengesetzten Weise sich äußernd: was er sonst fälschlich leugnet, wird er jetzt irrtümlich zu begehren verleitet.

Die alles überglänzende und durchdringende Zauber macht der in ihrem Wesen ihm ewig unbekannten Liebe entzündet seine verderbte Leidenschaft zum äußersten, so daß diese Gluten ihn noch schärfer brennen als die höllischen:

Mir brennt der Kopf, das Herz, die Leber brennt,
Ein überteuflisch Element!
Weit spitziger als Höllenfeuer. —

So auch triumphieren späterhin die Engel:

Statt gewohnter Höllenstrafen
Fühlten Liebesqual die Geister:
Selbst der alte Satans-Meister
War von spitzer Pein durchdrungen,
Jauchzet auf! es ist gelungen.

Vergebens wehrt er sich mit Verstandesgründen gegen den unwiderstehlichen Zauber, der ihn wie die unglücklich Verliebten bethört:

Auch mir! Was zieht den Kopf auf jene Seite?
Bin ich mit ihr doch in geschwornem Streite!
Der Anblick war mir sonst so feindlich scharf.
Hat mich ein Fremdes durch und durch gedrungen?
Ich mag sie gerne sehn die allerliebsten Jungen:
Was hält mich ab, daß ich nicht fluchen darf? —
Und wenn ich mich bethören lasse,
Wer heißt denn künftighin der Thor? —

Die begehrliche Leidenschaft verblendet ihn bis zur völligen Verkennung:

Ihr schönen Kinder, laßt mich wissen:
Seid ihr nicht auch von Lucifers Geschlecht?

Wenn er nun, von schändlichen Begierden bis zur Besinnungslosigkeit hingerissen, seines Anschlags ganz vergißt und den Kampfplatz samt dem streitigen Objekt achtlos den Gegnern preisgiebt, so kann der tiefere Sinn der scenischen Handlung nicht mehr zweifelhaft bleiben: daß

nämlich noch stärker als die satanische Lust, zu schaden und zu verderben, die zur Leidenschaft aufgestachelte satanische Genußgier ist; und daß der unwiderstehlichste Reiz für sie von der fleckenlosen Reinheit und liebeerfüllten Schönheit ausgeht, sofern sie von der Bosheit, wie sie es nicht anders vermag, mißkannt, als ihresgleichen angesehen wird, als im Grunde von den ihr eignen Instinkten erfüllt:

> Ihr seid so hübsch, fürwahr ich möcht' euch küssen,
> Mir ist's, als kommt ihr eben recht.
> Es ist mir so behaglich, so natürlich,
> Als hätt' ich euch schon tausendmal gesehn;
> So heimlich-kätzchenhaft begierlich;
> Mit jedem Blick aufs neue schöner, schön,
> O nähert euch, o gönnt mir Einen Blick!

So nehmen denn die Engel rings umher heranziehend den ganzen Raum ein,

> „Wir nähern uns, und wenn du kannst, so bleib'.

und drängen den Bösen von seiner Beute ab, der immer heftiger von seinem Paroxysmus erfaßt wird:

> Welch ein verfluchtes Abenteuer!
> Ist dies das Liebeselement?
> Der ganze Körper steht in Feuer,
> Ich fühle kaum, daß es im Nacken brennt. —
> Ihr schwanket hin und her, so senkt euch nieder,
> Ein bißchen weltlicher bewegt die holden Glieder!

Immer schärfer zeichnet der Dichter die mephistophelisch-schändlichste Verderbung des „Liebeselements“:

> Fürwahr, der Ernst steht euch recht schön,
> Doch möcht' ich euch nur einmal lächeln sehn:
> Das wäre mir ein ewiges Entzücken.
> Ich meine so, wie wenn Verliebte blicken,
> Ein kleiner Zug am Mund, so ist's gethan.

Von da ist es nicht weit bis zu der folgenden Zumutung:

So sieh mich doch ein wenig lüstern an!

und zu den weitern Steigerungen bis zum höllischen Abschaum.

Hier bricht von der andern Seite die volle Klarheit herein, um die heillose Mißkennung mit einem Schlage zu vernichten. Zugleich verkündet der Engelsgesang die frohe Botschaft der Verzeihung für die menschliche Schwäche, wenn sie sich selbst erkennt und verurteilt:

Wendet zur Klarheit
Euch, liebende Flammen!
Die sich verdammen
Heile die Wahrheit:
Daß sie vom Bösen
Froh sich erlösen,
Um in dem Allverein
Selig zu sein.

Dies Wort, die Mahnung zur Selbsterkenntnis und die Verheißung der Beseligung in dem entschlossenen, gemeinsamen Ergreifen des Guten und Wahren, bringt Mephistopheles zu sich selbst zurück, zu der seinerseits entschlossenen Selbsterkenntnis und zu der konsequenten Behauptung seines Wesens, der beharrlichen, trotzigen Verneinung:

Wie wird mir! — Hiobsartig, Beul' an Beule
Der ganze Kerl, dem's vor sich selber graut,
Und triumphiert zugleich, wenn er sich ganz durchschaut,
Wenn er auf sich und seinen Stamm vertraut;
Gerettet sind die edlen Teufelsteile,
Der Liebespuk er wirft sich auf die Haut:
Schon ausgebrannt sind die verruchten Flammen,
Und, wie es sich gehört, fluch' ich euch allzusammen!

„Verrucht" sind die heiligen Liebesflammen in der teuflischen Seele; vor ihrer siegenden Übergewalt ist er kraftlos zu Schanden geworden, wie sein Anschlag, Fausts „unsterbliches Teil" zur Niedrigkeit herabzuziehen, — „Staub soll er fressen und mit Lust" — mißlungen ist.

Das Feld bleibt dem „Chor der Engel", die sich erheben, „Faustens Unsterbliches entführend": ihr Gesang aber verherrlicht die reinigende, beglückende Kraft der „heiligen Gluten" — den Sinn der ganzen Dichtung damit erschließend — nicht als den Gnadenlohn in einem mystischen Jenseits, sondern als ihre „im Leben" erfahrene Wirkung, die Gewähr freilich für die Dauer des „Unsterblichen"!

Heilige Gluten!
Wen sie umschweben
Fühlt sich im Leben
Selig mit Guten.
Alle vereinigt
Hebt euch und preis't,
Luft ist gereinigt,
Atme der Geist!

Mephistopheles bleibt zurück, um die Schlußbetrachtung anzustellen. Er bleibt auch damit in seinem Charakter der totalen Unfähigkeit, das Gute und Wahre als solches zu erkennen und in seiner notwendigen Überlegenheit zu würdigen — worin eben die von der Volkssage und Tradition von jeher betonte Dummheit des Teufels liegt, dem damit immer die Rolle des Betrogenen zufällt. Den Mißerfolg schreibt solche Gesinnung aber niemals dem alles bedingenden Grundirrtum zu, weil sie die entgegenstehende Wahrheit nicht zu begreifen vermag, sondern dem zufälligen Ausgang der einzelnen Unternehmung.

Mir ist ein großer, einziger Schatz entwendet,
Die hohe Seele, die sich mir verpfändet,
Die haben sie mir pfiffig weggepascht.

Seine Selbstanklage trifft daher auch nur sein letztes Verhalten, daß er sich im Kampfe gegen die Liebesmacht, die Fausts Leben und Wesen, seine „Seele", für sich in Anspruch nahm, durch ihren Reiz momentan berücken und täuschen ließ; als ob er damit seine Wette verloren hätte und nicht vielmehr durch die grundsätzliche Mißkennung ihres Wesens und aller von ihr ausgehenden unendlichen Wirkungen!

Bei wem soll ich mich nun beklagen?
Wer schafft mir mein erworbenes Recht?
Du bist getäuscht in deinen alten Tagen,
Du hast's verdient, es geht dir grimmig schlecht.
Ich habe schimpflich mißgehandelt,
Ein großer Aufwand, schmählich! ist vertan,
Gemein Gelüst, absurde Liebschaft wandelt
Den ausgepichten Teufel an.

Das Schlußwort aber führt von der Bildlichkeit des ganzen Kampfesvorgangs die Betrachtungen zurück zu dem großen Thema von der Macht der erlösenden Liebe, das von da ab die Dichtung bis zu ihrem Ende erfüllen soll. Noch einmal faßt der „Klugerfahrne", der nichts kennt als seinen realistisch rechnenden, falsch schließenden Verstand, sein ganzes Wesen in die absolute Negation jener ihn ewig besiegenden Gegnerin zusammen, ehe er von dem Schauplatz der Dichtung verschwindet:

Und hat mit diesem kindisch-tollen Ding
Der Klugerfahrne sich beschäftigt,
So ist fürwahr die Thorheit nicht gering,
Die seiner sich am Schluß bemächtigt.

XVI.

Fünfter Akt.

3.

V. 786–1055.

Auf der Erde spielt sich auch die wundervolle Schlußscene ab, aber entrückt von ihrem Treiben, wo in der Einöde dicht bewaldete Bergschluchten ansteigen, und darüber der Fels sich zu den Wolken hebt, hinanfragend in die höhern Regionen, wo die himmlischen Erscheinungen zu den heiligen Anachoreten herabschweben, die gebirgauf verteilt zwischen Klüften gelagert sind. — Vom Echo wiederholt läßt der Gesang eines unsichtbaren Chores das erhabene Bild vor dem Auge entstehen, als ob es aus verschleierndem Nebel heranschwanke: ein heiliger Ort, der Gottes-Betrachtung und -Liebe geweiht. Herniederschäumende Wasserstürze umbrausen die schützenden Höhlen der Einsiedler, und nach dem Bibelworte zeigen den Frieden des heiligen Berges die wilden Tiere an, die zahm und freundlich sie umwandeln. Ahnungsvolle Phantasie und andächtiges Empfinden weckt der geheimnisvolle Gesang:

Waldung, sie schwankt heran,
Felsen, sie lasten dran,
Wurzeln, sie klammern an,
Stamm dicht an Stamm hinan.

Woge nach Woge spritzt,
Höhle, die tiefste, schützt.
Löwen, sie schleichen stumm
Freundlich um uns herum,
Ehren geweihten Ort,
Heiligen Liebeshort.

So ist der Ort und die Stimmung wohl vorbereitet für die einzigartige Handlung, die sich hier entwickeln soll. Wenn sie scheinbar nur in stärkster Erregung des religiösen Empfindens der Vorbereitung von Fausts „Erlösung" dient, so entdeckt sie sich der näheren Betrachtung als die in sorgfältigster Disponierung geordnete Darstellung eines in seinem unerschöpflichen Reichtum wahrhaft überwältigenden Gedankeninhalts.

Es wurde schon hervorgehoben, daß in dem ihn durch alle Lebensgebiete führenden Entwickelungsgange Fausts das religiöse Element völlig ausscheidet oder, wo es doch in Frage kommt, im Sinne des „philosophischen Jahrhunderts" eher polemisch behandelt ist. In diese Lücke, die nach Goethes Sinne das Alles umfassende Lebensbild unvollständig gelassen haben würde, tritt ergänzend die großartige Schlußhandlung ein. Das Wesen und die Kraft der Religion, das sich in Faust nur mit latenter Wirksamkeit zeigte, wird an Faust in seinem vollen Umfang und seiner ganzen Tiefe entwickelt: wie zuvor der Dichter alle Angriffe der Skepsis und Verneinung sich an ihm versuchen ließ, so entfaltet er nun ihm gegenüber die Macht des religiösen Elements und zeigt, wie die Summe seines Wesens vor der Prüfung durch diese Macht besteht.

Es ist eine Analyse des religiösen Empfindens und zugleich eine genetische Entwickelung des Wesens und Wirkens der Religion, was sich die Dichtung zum Zwecke ge-

setzt hat. Und zwar nach der eigentlichen Grundbedeutung ihrer Idee. Nicht in Klopstockscher Weise erschöpft sie sich darin, ihre Geheimnisse und Wunder mit einem Meer des Strahlenglanzes zu übergießen und zur Anbetung der auf Goldgrund gemalten himmlischen Personen aufzufordern. Sie bleiben aus dem Spiel; von dem Menschlichen geht die Darstellung aus und, sich höher und höher erhebend, zeigt sie das Suchen der Menschheit nach der innern Gemeinschaft mit dem Himmlischen, dem sie auf den verschiedenen Wegen, die ihr dazu geöffnet sind, mehr und mehr sich nähert bis zur beglückenden Gewißheit seiner Gegenwart.

Man hat in der Dichtung katholisierende Tendenzen finden wollen. Nichts könnte ihren tiefen Sinn mehr entstellen; es handelt sich dabei abermals um den bei der Faust-Interpretation beharrlich wiederkehrenden Irrtum, daß man bei den äußern Formen stehen bleibt, ohne zu bedenken, daß sie doch nur das Bild, die Einkleidung sind für die Meinung des Dichters. Die Bilder sind freilich durchweg dem christlich-mittelalterlichen Vorstellungskreise entnommen; der darin niedergelegte Gehalt aber ist so wenig katholisch als etwa auch protestantisch im specifischen Sinne: er giebt des Dichters Vorstellungen von der Entstehung und der Kraft des Gottesbewußtseins und des Religionsbedürfnisses im Menschen überhaupt, ohne jede dogmatische Voreingenommenheit und Einschränkung.

Die erste Beobachtung, die ihm bei dem Nachsinnen über den Ursprung der Religion vor die Seele tritt, ist die geschichtliche Thatsache — man könnte auch sagen, die naturwissenschaftliche Erfahrung, insofern der Mensch und sein Inneres doch auch ein Teil der Natur ist! —, daß

zu allen Zeiten bei allen Völkern in einzelnen, mächtig eben dadurch hervorragenden Menschen sich mit ungeheurer, alles andre Empfinden überwiegender Gewalt der Drang nach einer Entäußerung von allem Irdischen und nach der innigsten Verbindung mit einem außerhalb gelegenen Göttlichen gezeigt hat: ein unwiderlegliches Zeugnis, daß ein Vermögen, sich nach solcher Richtung zu bethätigen, der menschlichen Seele innewohnt, also auch die Vorstellung eines Zieles, nach welchem hin sie dabei sich bewegt: um so mehr, als von solchen Menschen allemal unermeßliche Wirkungen auf die Gesamtheit ausgegangen sind. Das waren die Propheten, die Erreger und Erneuerer des religiösen Empfindens. Nach seinem Plane mußte er an den Anfang seiner Darstellung einen typischen Vertreter der Kraft dieses religiösen Urempfindens stellen. — Wie aber Goethe nach seinem eigenen Zeugnis sich an ganz bestimmte Gestalten hielt, um seine Ideen zu versinnlichen, so hat er für die hier ihn beschäftigende Beobachtung wohl besonders eine Persönlichkeit ins Auge gefaßt, die schon während der italienischen Reise seine Aufmerksamkeit in hohem Grade fesselte und ihm liebevolle Bewunderung abnötigte: *Philipp Neri*. Er erzählt von diesem „*Heiligen*" in der „Italienischen Reise" (26. Mai 1787): „Seit seinen ersten Jugendjahren fühlte er die brünstigsten Religionstriebe, und im Laufe seines Lebens entwickelten sich ihm die höchsten Gaben des *religiösen Enthusiasmus*: die Gabe des unwillkürlichen Gebets, der tiefen wortlosen Anbetung, die Gabe der Thränen, der Ekstase und zuletzt sogar des Aufsteigens vom Boden und Schwebens über demselben, welches vor allen für das Höchste gehalten wird." „Zu so vielen geheimnisvollen, seltsamen Innerlichkeiten gesellte er den klarsten Menschenverstand,

die reinste Würdigung oder vielmehr Abwürdigung der irdischen Dinge." — „Will man auch seine körperliche wunderbare Erhebung über den Boden wie billig in Zweifel ziehen, so war er doch dem Geiste nach hoch über diese Welt erhoben." Als besonders bedeutsam hebt Goethe hervor, daß Neri zu Luthers Zeit lebte, und „daß mitten in Rom ein tüchtiger, gottesfürchtiger, energischer, thätiger Mann gleichfalls den Gedanken hatte, das Geistliche, ja das Heilige mit dem Weltlichen zu verbinden, das Himmlische in das Säkulum einzuführen und dadurch ebenfalls eine Reformation vorzubereiten. Denn hier liegt doch ganz allein der Schlüssel, der die Gefängnisse des Papsttums öffnen und der freien Welt ihren Gott wiedergeben soll." Und in dem weit spätern Aufsatze über „Philipp Neri" heißt es: „Er sei ein höchst ausgezeichneter Mensch gewesen, der aber das einem jeden dieser Art angeborene Herrische zu beherrschen und in Entsagung, Entbehrung, Wohlthätigkeit, Demut und Schmach den Glanz seines Daseins zu verhüllen trachtete. Der Gedanke, vor der Welt als thörig zu erscheinen und dadurch in Gott und göttliche Dinge sich erst recht zu versenken und zu üben, war sein andauerndes Bestreben, wodurch er sich und sodann auch seine Schüler ausschließlich zu erziehen unternahm. Die Maxime des heiligen Bernhard: Spernere mundum, spernere neminem, spernere se ipsum, spernere se sperni, schien ihn ganz durchdrungen zu haben, ja vielmehr aus ihm frisch wieder entwickelt zu sein."

Diese großen Grundgedanken der Religion, die sie erzeugen und auf allen Stufen ihrer Äußerung sich bald mehr bald minder stark gegenwärtig erweisen, die, in innigster Wechselwirkung verbunden, sich gegenseitig fordern und steigern, hat Goethe in dem Gesang des Pater

ecstaticus geschildert, der „auf und abschwebend“ von der „tiefen Region“ zu der „mittleren“ und „höchsten“ sich bewegt: die aus der reinen Selbstlosigkeit hervorgehende unbedingte Hingabe an die Gottheit und die umgekehrt von der Alles überwältigenden Gottesliebe bewirkte Vernichtung jedes selbstischen Triebes, beides in seiner Verschmelzung zur höchsten Intensität gesteigert:

Ewiger Wonnebrand,
Glühendes Liebeband,
Siedender Schmerz der Brust,
Schäumende Gotteslust.
Pfeile, durchdringet mich,
Lanzen, bezwinget mich,
Keulen, zerschmettert mich,
Blitze, durchwettert mich;
Daß ja das Nichtige
Alles verflüchtige,
Glänze der Dauerstern,
Ewiger Liebe Kern.

Ist dies die gleichsam sich in sich selbst entzündende Flamme, die reine zum Himmel emporschlagende Lohe der Gottesbegeisterung, wie sie, ein leuchtendes Wunder, in einzelnen besonders gearteten Naturen sich manifestiert, so geht die Darstellung im Folgenden darauf hin, die Betrachtung auf die Quellen des Gottesbewußtseins und der Religion zu führen, die aus der Offenbarung der Natur und des Seelenlebens fließen. Auch hier werden wir, wenn das Lied des Pater profundus an den Wechselgesang der Erzengel im „Prolog“ gemahnt, vom Himmel auf die Erde geführt: was dort selige Harmonie und heitre Klarheit ist, wird hier im Werden, im Kämpfen und Ringen zu jenem Ziele gezeigt. Das mächtige Naturleben: ein Bild der Alles bildenden, Alles erhaltenden Liebe! — seine scheinbar zerstörenden Katastrophen: die unsern verschlossenen

Sinnen unfaßbaren, unserm befangenen Geiste unbegreiflichen Offenbarungen jener selben ewig schaffenden Liebeskraft! Aus diesem Gleichnis schöpft das Herz und der Gedanke das Vermögen, sich über die Grenzen der Sinnenwelt hinauszuschwingen zu der Idee einer alle Zweifel beschwichtigenden, alle unlösbaren Widersprüche ausgleichenden höchsten Vernunft und ewigen Liebe. Aus dem Anschauen der Welt in ihrer Fülle strömt dem Pater profundus die Gottesidee; deshalb ist ihm seine Zelle in der „tiefen Region" angewiesen.

Wie Felsenabgrund mir zu Füßen
Auf tiefem Abgrund lastend ruht,
Wie tausend Bäche strahlend fließen
Zum grausen Sturz des Schaums der Flut,
Wie strack, mit eignem kräftigen Triebe,
Der Stamm sich in die Lüfte trägt,
So ist es die allmächtige Liebe,
Die alles bildet, alles hegt.
Ist um mich her ein wildes Brausen,
Als wogte Wald und Felsengrund,
Und doch stürzt, liebevoll im Sausen,
Die Wasserfülle sich zum Schlund,
Berufen gleich das Thal zu wässern;
Der Blitz, der flammend niederschlug,
Die Atmosphäre zu verbessern
Die Gift und Dunst im Busen trug,
Sind Liebesboten, sie verkünden,
Was ewig schaffend uns umwallt.

Die Ahnung des über dem Naturleben waltenden Ewigen und doch der menschlichen Seele verwandten Liebenden befreit den Geist aus der Enge der aus der bloßen Sinnesanschauung abstrahierten Begriffe, die gleichsam in den festgeschlossenen Ketten der unentrinnbaren logischen Widersprüche ihn eingeschmiedet halten. Die Weite des Glaubens an die Idee giebt dem Geiste die hohe Ruhe,

und die Verehrung der in dem „ewig Schaffenden“ thätigen „Liebe“ gewährt dem Herzen Licht, Wärme und Freude.

> Mein Innres mag' es auch entzünden,
> Wo sich der Geist, verworren, kalt,
> Verquält in stumpfer Sinne Schranken,
> Scharf angeschloss'nem Kettenschmerz.
> O Gott! beschwichtige die Gedanken,
> Erleuchte mein bedürftig Herz.

In strengster Gedankenfolge schreitet die Darstellung vor, obwohl die seltsame Kühnheit der gewählten Bilder in mystische Schwärmerei zu führen scheint, als ob sie nur bestimmt wäre, allgemeine Vorstellungen verklärter, himmlischer Gefühle zu erwecken. Die Bemühungen der Quellenforschung sind in diesem Falle eher irreleitend. In Wahrheit geben sie nur äußerst geringen Anhalt. Die Bezeichnungen Pater Profundus, Pater Seraphicus und Doktor Marianus sind im Mittelalter mehrfach angewandt gewesen; eine individuelle Anlehnung hat Goethe damit nicht gesucht, vielmehr sich nur von ganz allgemeinen Gedanken leiten lassen.

Swedenborgs schwärmerische Mystik, mit der er in Jugendjahren sich abgegeben, liefert ihm ein Motiv, das in seiner Bedeutsamkeit und Anwendungsfähigkeit ihn offenbar besonders interessiert, denn er spielt in Briefen wiederholt darauf an. Es ist die Vorstellung, daß die „Geister in den Menschen einfließen,“ und daß sie „durch seine Augen erblicken, was in dieser Sonnenwelt ist.“ Auch die Vorstellung, daß die Seelen der Kinder im Himmel durch eine stufenweise fortschreitende Erziehung naher zu Gott gebracht werden, mag aus Swedenborg entnommen sein. Die Art jedoch, wie Goethe diese Motive verwendete, wie er überhaupt den ganzen Gedankengang konzi-

pierte und im Einzelnen durchführte, hat weder mit Swedenborg noch irgend einem andern modernen oder mittelalterlichen Mystiker das Geringste gemein.

Im wesentlichen ist das von Goethe verwendete Bild eine originale Erfindung; betrachtet man es sorgfältig nach seinen einzelnen Teilen und ihrer Verbindung, so kann man über den zu Grunde gelegten Sinn kaum noch zweifelhaft sein.

Aufsteigend von der „tiefen" Region zu der „mittleren" begegnen wir dem Pater Seraphicus. Es ist den Kommentaren gegenüber erforderlich, immer aufs neue zu betonen, daß es sich hier keineswegs um Himmelsregionen handelt. Der Ort der Handlung ist ein Waldgebirg, von heiligen Anachoreten zu ihrem Wohnsitz gewählt, die in inbrünstiger Verehrung das Himmlische suchen, das durch Engelserscheinungen, zuletzt durch die Erscheinung der Jungfrau mit ihnen in Verbindung tritt: das Ganze schon an sich ein poetisches Bild des Suchens und Strebens nach der Religion und seiner Erfüllung. Eine Erfüllung der Sehnsucht, die aus der Naturanbetung des Pater Profundus sich losrang, ist es auch, wenn nun im rosigen Morgenwölkchen dem Pater Seraphicus die Geisterschar der „seligen Knaben" erscheint. Wie absichtsvoll und wie deutlich ist diese Erfindung, zumal durch den Kontrast mit dem Vorausgegangenen! Um Mitternacht geborene Knaben, die, gleich nach der Geburt gestorben, zu Engeln geworden sind, die noch keinen Blick auf die Erde und alle ihre Mannigfaltigkeit geworfen haben und dennoch in ununterbrochenem Wachstum rein geistiger Entwickelung der Gottheit immer näher kommen! Einzig um diesen Gedanken mit stärkstem Nachdruck hervorzuheben, bedient sich Goethe jenes dem Swedenborg entlehnten Mo-

tivs, daß der Pater Seraphicus die Geister der seligen Knaben in sich aufnimmt, damit sie durch seine irdischen Augen die irdische Welt erblicken, von der sie doch sogleich, von Schreck und Grauen geschüttelt, sich abwenden, um zum reinen Äther der Gottesbetrachtung sich emporzuheben. Mit voller Klarheit stellt Goethe der Gottesoffenbarung in der Natur eine solche gegenüber, die unmittelbar in der Seele selbst, nach deren Natur und Anlage, als ein ihr eignes Vermögen gegeben ist. Was sollte sonst wohl jenes seltsame Bild von den ohne alle Erderfahrung gebliebenen Seelen bedeuten, die doch — oder grade darum — der höchsten Entwickelung fähig sind. Auch daß der Pater Seraphicus sie in sich aufnimmt, daß sie gewissermaßen bei ihm ein- und ausgehen, gewinnt so seine Bedeutung. Es ist mit einem Worte das, um mit Kant zu sprechen, der Seele eigene Ideen-Vermögen, worauf das Bild deutet. Hat den Pater Profundus die beseelte Naturbetrachtung auf die Spur des Göttlichen geführt, so hebt den Pater Seraphicus sein „innres seelisches Leben" zu jener Erkenntnis empor. Nun ist es selbstverständlich, daß auch die Idee im Menschen sich erst an der Erfahrung entwickelt, aber das Ideen-Vermögen erachtet Goethe mit Plato, Aristoteles und Kant als ein der Seele angeborenes. In überraschend einfacher, wahrhaft genialer Weise ist es ihm gelungen, das Verhältnis, wie es ihm vorschwebte, im Bilde unmittelbar anschaulich zu machen: die Einführung des „Chors der seligen Knaben," der zwischen ihm und dem Pater Seraphicus sich entspinnende Wechselgesang dienen einzig dem Zweck, diesen dritten der Gott suchenden Anachoreten zu charakterisieren als von der höchsten Energie des der Gotteserkenntnis zugewandten Seelenlebens erfüllt; der Dichter

stellt ihm die Träger des reinen, von der Erfahrung noch unberührten Ideenvermögens gegenüber, das sich selbst noch nicht kennt; diese nimmt er in sich auf, sie schauen durch ihn die Welt, von der sie sich aufwärts zu „höherm Kreise“ wenden

Pater Seraphicus (mittlere Region).
Welch ein Morgenwölkchen schwebet
Durch der Tannen schwankend Haar?
Ahn' ich was im Innern lebet?
Es ist junge Geisterschar.

Chor seliger Knaben:
Sag' uns, Vater, wo wir wallen,
Sag uns, Guter, wer wir sind?
Glücklich sind wir, allen, allen
Ist das Dasein so gelind.

Pater Seraphicus.
Knaben, Mitternachts Geborne,
Halb erschlossen Geist und Sinn,
Für die Eltern gleich Verlorne,
Für die Engel zum Gewinn.
Daß ein Liebender zugegen,
Fühlt ihr wohl, so naht euch nur:
Doch von schroffen Erdewegen,
Glückliche! habt ihr keine Spur.
Steigt herab in meiner Augen
Welt- und erdgemäß Organ,
Könnt sie als die euern brauchen,
Schaut euch diese Gegend an.
(Er nimmt sie in sich.)
Das sind Bäume, das sind Felsen,
Wasserstrom, der abestürzt
Und mit ungeheurem Wälzen
Sich den steilen Weg verkürzt.

Selige Knaben (von innen).
Das ist mächtig anzuschauen,
Doch zu düster ist der Ort,
Schüttelt uns mit Schreck und Grauen.
Edler, Guter, laß uns fort.

Und wie die Idee der Liebe die höchste unter den im Bereiche des seelischen Lebens herrschenden ist, wie durch sie der Wechselverkehr zwischen den seligen Geistern und dem gotterfüllten Heiligen geschlossen wurde, so werden die aufwärts schwebenden seligen Knaben nun zum Bilde der jener höchsten Idee zustrebenden Seelenkraft, die in der Übung beständig wächst und im Anschauen des Reinsten beständig sich läutert.

Pater Seraphicus.

Steigt hinan zu höherm Kreise,
Wachset immer unvermerkt,
Wie, nach ewig reiner Weise,
Gottes Gegenwart verstärkt.
Denn das ist der Geister Nahrung,
Die im freisten Äther waltet,
Ewigen Liebens Offenbarung,
Die zur Seligkeit entfaltet.

Die Gottheit, die in der Natur sehnsüchtig geahnt, im Seelenleben liebend erkannt und freudig ergriffen ist, erweist sich nun dem hilfesuchenden Geschlecht in ihrer Segen spendenden Fülle:

Chor seliger Knaben (um die höchsten Gipfel kreisend).

Hände verschlinget
Freudig zum Ringverein,
Regt euch und singet
Heil'ge Gefühle drein!
Göttlich belehret,
Dürft ihr vertrauen,
Den ihr verehret
Werdet ihr schauen.

So hat der Dichter, indem er der Stimme der seligen Knaben anvertraut, was als letztes, höchstes Resultat der religiösen Erkenntnis sich in der menschlichen Seele zur Klarheit durchgerungen — das Vertrauen auf eine Fortdauer ihrer erkennenden und strebenden Kraft

und ihrer Zugehörigkeit zu einem Einheitlichen, Ewigen, das wiederum an ihr einen liebenden Anteil nimmt —, sich zu der Höhe emporgehoben, wo er nach seiner Weise Fausts Erlösung verständlich machen kann.

Engel erscheinen in der höhern Atmosphäre, Faustens „Unsterbliches" tragend. Nicht zufällig hatte Goethe zuerst statt dessen geschrieben: „Faustens Entelechie" tragend. Wenn er später den schwer verständlichen Ausdruck fortließ, so bleibt die ursprüngliche Wahl doch für seinen Gedankengang bezeichnend. Daß ihn die Aristotelische Vorstellung der „Entelechie" lebhaft beschäftigte, bezeugt neben den von Eckermann aufgezeichneten Gesprächen besonders die Stelle eines Briefes an Zelter vom 19. März 1827: „Wirken wir fort bis wir, vor oder nacheinander, vom Weltgeist berufen in den Äther zurückkehren! Möge dann der ewig Lebendige uns neue Thätigkeiten, denen analog, in welchen wir uns schon erprobt, nicht versagen! Fügt er sodann Erinnerung und Nachgefühl des Rechten und Guten, was wir hier schon gewollt und geleistet, väterlich hinzu, so würden wir gewiß nur desto rascher in die Kämme des Weltgetriebes eingreifen. — Die entelechische Monade muß sich nur in rastloser Thätigkeit erhalten; wird ihr diese zur andern Natur, so kann es ihr in Ewigkeit nicht an Beschäftigung fehlen. Verzeih diese abstrusen Ausdrücke! man hat sich aber von jeher in solche Regionen verloren, in solchen Sprecharten sich mitzuteilen versucht, da wo die Vernunft nicht hinreichte und wo man doch die Unvernunft nicht wollte walten lassen."

Goethe verstand also unter „Entelechie" das Wesen der Seele als „zweckerfüllende Bethätigung", als Wirksamkeit der der Anlage nach gegebenen Kräfte zu dem ihrer Natur nach ihnen eigenen Ziele; diese Auffassung läßt eine

doppelte Anwendung zu: einmal indem die Seele an sich in ihrem Verhältnis zum Körper als eine solche zweckerfüllende Wirksamkeit angesehen wird — so kann Goethe auch die Seelen der gleich nach der Geburt verstorbenen „seligen Knaben“ als „Entelechien“ ansehen, denen er ewige Dauer und Fortentwickelung vindiciert —; sodann indem die zweckerfüllende Bethätigung in der bewußten Entwickelung der auf ihr Ziel geleiteten Kräfte gefunden wird. In solchem Sinne konnte Goethe zu Eckermann sagen (1. September 1829): „Ich zweifle nicht an unserer Fortdauer, denn die Natur kann die Entelechie nicht entbehren; aber wir sind nicht auf gleiche Weise unsterblich, und um sich künftig als große Entelechie zu manifestieren, muß man auch eine sein.“

Diese Gedanken liegen Goethes Erlösungsdarstellung zu Grunde, zusammen mit jenem tiefsten Grundgedanken jeder Religion, daß die Gottheit liebevoll teilnimmt an dem Wesen und den Geschicken der Menschen, daß sie ihnen die Anlage, die Kraft zum Guten verleiht, und daß sie den geläuterten Willen als Sühne annimmt für die verfehlte That. Von den folgenden Versen sagte er, daß in ihnen der Schlüssel zu Fausts Rettung enthalten sei: „in Faust selber eine immer höhere und reinere Thätigkeit bis ans Ende, und von oben die ihm zu Hilfe kommende ewige Liebe. Es steht dieses mit unserer religiösen Vorstellung durchaus in Harmonie, nach welcher wir nicht blos durch eigene Kraft selig werden, sondern durch die hinzukommende göttliche Gnade.“

Gerettet ist das edle Glied
Der Geisterwelt vom Bösen.
„Wer immer strebend sich bemüht
Den können wir erlösen.“

Und hat an ihm die Liebe gar
Von oben teil genommen,
Begegnet ihm die selige Schar
Mit herzlichem Willkommen.

Auch diese Bewillkommnung, die Begrüßung der geretteten Seele durch die Engel, ist dem feststehenden Vorstellungskreise der christlichen Mystik entnommen. Nachträglich erfährt das Symbol des Rosenwunders seine ebenso tiefsinnige als schöne und leicht faßliche Deutung: als das irdische Abbild der erbarmenden göttlichen Gnade erscheint die heiligende Kraft jener geläuterten Gemüter, die durch die Fülle ihres freudig gespendeten liebevollen Verzeihens die Bosheit überwinden, ja sie in sich selbst auflösen.

Die jüngeren Engel:

Jene Rosen aus den Händen
Liebend heiliger Büßerinnen,
Halfen uns den Sieg gewinnen,
Und das hohe Werk vollenden,
Diesen Seelenschatz erbeuten.
Böse wichen als wir streuten,
Teufel flohen als wir trafen.
Statt gewohnter Höllenstrafen
Fühlten Liebesqual die Geister;
Selbst der alte Satans-Meister
War von spitzer Pein durchdrungen,
Jauchzet auf! es ist gelungen.

Zum letzten, höchsten Aufschwunge bereitet sich nun die Dichtung: die himmlische Gnade selbst darzustellen. Sie verliert sich auch hier nicht in den Glanzäther der gestaltlosen Mystik, wo Bild und Ausdruck verschwimmen und versagen, sondern sie knüpft die Darstellung des Mysteriums an das Menschliche an, die Vorstellung des Unbegreiflichen, Himmlischen an die Erfahrung des Reinsten, Ehrwürdigsten auf Erden: die Idee der ewigen Liebe an

die Idee der zur vollkommenen Lauterkeit verklärten irdischen Liebe. Ihr Gegenstand und Inbegriff ist die jungfräuliche Mutter, die Himmelskönigin, die sterblich Geborene, Göttern Ebenbürtige! Wenn sich die Bildlichkeit der Darstellung hier zu den höheren Regionen erhebt, so bleibt sie doch auch jetzt noch in Verbindung mit der Erde, mit der bestimmt begrenzten Lokalität der scenischen Handlung. In der Atmosphäre über dem höchsten Gipfel des Felsens und seinen Baumwipfeln schweben die Engel, die Faustens „Unsterbliches" tragen, heran, das nun der Verklärung entgegengeführt werden soll. Goethes Bildkraft schreckte selbst vor dieser schwierigsten Aufgabe nicht zurück, das dem Gedanken sich völlig Entziehende in anschauliche Handlung zu kleiden. Unbegreiflich ist die Trennung der innigen Verbindung, welche die Seele mit der Materie eingegangen ist; immer bleibt für die menschliche Vorstellung das Ewige mit einem Rest des Vergänglichen, das der Gottheit Verwandte mit einer Entstellung durch das Unzulängliche behaftet: nur die liebende Nachsicht vermag die ihr zugeartete Kraft des Strebens als das Dauernde, ihr Zugehörige auszusondern und zu sich emporzuheben Und so lautet der Gesang der „vollendeteren Engel:"

Uns bleibt ein Erdenrest
Zu tragen peinlich,
Und wär' er von Asbest,
Er ist nicht reinlich.
Wenn starke Geisteskraft
Die Elemente
An sich herangerafft,
Kein Engel trennte
Geeinte Zwienatur
Der innigen Beiden,
Die ewige Liebe nur
Vermag's zu scheiden.

Eine Vorstufe der Läuterung aber ist es, daß die Seele sich gleichsam auf ihren ursprünglichen Stand zurückbesinnt — die Entelechie in jenem ersten Sinne —, wo sie als das reine Vermögen erscheint, von der irdischen Erfahrung noch unberührt. Hier zeigt sich die Erfindung der „seligen Knaben" in ihrer vollen, schönen Bedeutung. Ihnen wird Fausts „Unsterbliches" zugesellt, um mit erneuten, reinen Organen die himmlischen Dinge schauen zu lernen, zum Beginn einer unendlich sich steigernden Entwickelung. Aus den Kronen der von den letzten Felsenspitzen aufragenden Bäume lösen sich die leichten Wölkchen der regsam bewegten Schar los, von den „jüngeren Engeln" verkündet:

Nebelnd um Felsenhöh
Spür' ich soeben,
Regend sich in der Näh,
Ein Geister Leben.
Die Wölkchen werden klar,
Ich seh' bewegte Schar
Seliger Knaben,
Los von der Erde Druck,
Im Kreis gesellt,
Die sich erlaben
Am neuen Lenz und Schmuck
Der obern Welt.
Sei er zum Anbeginn,
Steigendem Vollgewinn
Diesen gesellt!

Wie tief aber und wie echt Goethesch der Gedanke, daß die in die Gemeinschaft der seligen Knaben aufgenommene Seele diesen zwar an Reinheit nachsteht — ihrer Unschuld gegenüber ist sie noch im Zustande der Schmetterlingspuppe, die doch die Gewähr der künftigen Erhöhung in sich trägt, wenn erst die anhaftenden Reste des Irdischen getilgt sind —

daß sie aber dann, in rastloser Thätigkeit entwickelt, sich schnell jenen überlegen zeigt. So deutet schon hier der Gesang der Knaben an, was an späterer Stelle ausdrücklichst hervorgehoben und motiviert wird:

Die seligen Knaben.

Freudig empfangen wir
Diesen im Puppenstand:
Also erlangen wir
Englisches Unterpfand.
Löset die Flocken los
Die ihn umgeben,
Schon ist er schön und groß
Von heiligem Leben.

Um die Erscheinung der Jungfrau vorzubereiten, der Vermittlerin des göttlichen Verzeihens und Entsühnens, führt der Dichter den Doktor Marianus ein „in der höchsten, reinlichsten Zelle" des Waldgebirges. Die Patres in der untern und mittleren Region vertraten das Stadium des Suchens und Sehnens, der Ehrentitel des der Marien-Verehrung hingegebenen Doktor Marianus — wie er denn mehrfach gelehrten und schwärmerischen Theologen des Mittelalters beigelegt wurde — bedeutet, daß an die Stelle des Suchens das Erkennen und das begeisterte Verkünden getreten ist:

Hier ist die Aussicht frei,
Der Geist erhoben.
Dort ziehen Fraun vorbei,
Schwebend nach oben.
Die Herrliche, mittenin
Im Sternenkranze,
Die Himmelskönigin,
Ich seh's am Glanze.

Man hat Goethe besonders wegen dieser den Marienkultus verherrlichenden Stellen des katholisierenden Mysti

cismus beschuldigt; als ob nicht gerade umgekehrt das Geheimnis jener inbrünstigen Anbetung hier in der schönsten, rein menschlichen Weise aufgeschlossen würde! Das Verehrungswürdigste, was die Welt bietet, als ein Gleichnis der Gottheit angeschaut, als die Annäherung zu ihr vermittelnd: die Hoheit des weiblichen Gemütes, seine Selbstentäußerung, seine liebende Hingabe, seine daraus entspringende Macht, liebende Hingebung zu erwecken, zur äußersten Anspannung aller Kräfte zu begeistern und wiederum die heftigste Leidenschaft zu bändigen und beglückend auszugleichen; diese unendlichen Kräfte vorgestellt in ihren beiden höchsten Manifestationen, in der fleckenlosen Reinheit der Jungfrau und in der alles überwindenden Macht, dem unerschöpflichen Reichtum der mütterlichen heiligen Liebe; endlich diese beiden Vorstellungen in einer kühn die Schranken des Irdischen überspringenden Abstraktion mit einander verschmolzen, in innigster gegenseitiger Durchdringung zu lebendiger Persönlichkeit erschaffen und mit Entzückung verehrt — ein menschliches Ebenbild des Göttlichen, eine Verklärung des Menschen zur Gottheit! Dies der Gehalt der „entzückten" Anrufung des Doktor Marianus:

Höchste Herrscherin der Welt!
Lasse mich, im blauen
Ausgespannten Himmelszelt,
Dein Geheimnis schauen.
Billige, was des Mannes Brust
Ernst und zart beweget
Und mit heiliger Liebeslust
Dir entgegenträget.
Unbezwinglich unser Mut
Wenn du hehr gebietest,
Plötzlich mildert sich die Glut
Wie du uns befriedest.

Jungfrau, rein im schönsten Sinn,
Mutter, Ehren würdig,
Uns erwählte Königin,
Göttern ebenbürtig.

Die Sanctitas der Frau, der schon die wilde Kraft der Urgermanen ahnend huldigte, zur Idee erhoben, leitet hinauf zur Religion, und wie schon die „reine Menschlichkeit alle menschlichen Gebrechen heilt und sühnt," so wird ihre Verkörperung in der Jungfrau Mutter zum Sinnbilde der göttlichen Barmherzigkeit und Gnade:

Es freut sich die Gottheit der reuigen Sünder;
Unsterbliche heben verlorene Kinder
Mit feurigen Armen zum Himmel empor.

Die den Sinn durchdringende, läuternde und von Grund aus erneuende Liebe erwirbt die Annäherung an die Herrliche, und mehr als das, den Anteil an ihrem göttlichen Verzeihn! Wieder entlehnt hier Goethe seine Bilder dem Schatz der altkirchlichen Überlieferung; sie zeigt in ihren Legenden ihm die „scharf umrissenen" Gestalten jener „büßenden Sünderinnen", die, in die Gemeinschaft der „Unberührbaren" zugelassen, zu „Heiligen" erhöht wurden, an die sich die Anrufung der Gläubigen um ihre Fürbitte bei der Himmelskönigin richtete.

Um sie verschlingen
Sich leichte Wölkchen,
Sind Büßerinnen,
Ein zartes Völkchen,
Um Ihre Kniee
Den Äther schlürfend,
Gnade bedürfend.

Dir, der Unberührbaren,
Ist es nicht benommen,
Daß die leicht Verführbaren
Traulich zu dir kommen.

In die Schwachheit hingerafft
Sind sie schwer zu retten:
Wer zerreißt aus eigner Kraft
Der Gelüste Ketten?
Wie entgleitet schnell der Fuß
Schiefem, glattem Boden?
Wen bethört nicht Blick und Gruß,
Schmeichelhafter Odem?

Und nun schwebt sie einher, die Sternengekrönte, Herrliche, die Mater gloriosa: der „Chor der Büßerinnen“ schallt zu ihr empor:

Du schwebst zu Höhen
Der ewigen Reiche,
Vernimm das Flehen,
Du Ohnegleiche,
Du Gnadenreiche!

Aus dem Chore sondern sich drei einzelne Stimmen aus, die mit dringend wiederholtem Flehen, mit von himmlischer Liebe eingegebener Beschwörung bei der Mater gloriosa ihre Fürbitte einlegen. Die überwältigende Großartigkeit der hier vom Dichter entfalteten Gedanken erfordert noch einmal prüfendes Verweilen, um so mehr als ihr eigentliches Verständnis sich allen Erklärungen entzogen zu haben scheint. Wieder ist es hier eine höchst auffallende Seltsamkeit des Ausdrucks, wodurch die Aufmerksamkeit angehalten und der Intention des Dichters nachzugehen veranlaßt wird. Der Schlußgesang der drei großen Sünderinnen gipfelt in der Bitte an die Mater gloriosa: „Gönn auch dieser guten Seele .... Dein Verzeihen angemessen!“ — Dieses „angemessen“ hat bei der bisher üblichen Auffassung der ganzen Stelle mit Recht starken Anstoß erregt; man hat es für eine Verderbung gehalten und „ungemessen“ dafür gesetzt; der unzweifelhaften Deutlichkeit der übereinstimmenden Hand-

schriften gegenüber hat man dann die richtige Lesart achsel zuckend gelten lassen. Die Frage steht aber doch vielmehr so, ob eine Auffassung, die eine derartige Unmöglichkeit des Ausdrucks bedingt, wie die hier vorliegende, nicht an sich in Zweifel zu ziehen sein möchte; zumal, da bei näherer Untersuchung sie anderweitig als mit augenfälligen starken Widersprüchen und Unzuträglichkeiten verknüpft erscheint. Die genaue Prüfung des Textes ergiebt nicht allein die völlige Lösung aller Schwierigkeiten, sondern sie belohnt die Mühe durch eine hochbedeutende Vertiefung des Verständnisses.

Wohl kaum jemals ist eine so treffende — wenn nicht Apologie, so doch — menschliche Erklärung des Heiligen-Kultus geschrieben worden als hier von Goethe in den Bittgesängen der drei Büßerinnen. — Das große Beispiel ist von einer ewigen, unvertilgbar fortwirkenden Dauer und Kraft: aus dem verehrenden Anschaun der energischsten, weithin leuchtenden Manifestationen des sittlichen Vermögens schöpft der Gläubige bestärkende Zuversicht, Hoffnung, ja Gewißheit für den Erfolg des eignen Strebens, und zwar desto mehr, je stärker in dem vor Augen schwebenden „heiligen" Beispiele der Abstand ist zwischen der vorausgegangenen Sündhaftigkeit und der allen Fehl austilgenden Tiefe und Kraft der Sinnes-wandlung. Daher die große Bedeutung der unter die Heiligen aufgenommenen „großen Sünderinnen", an denen die Wunderwirkung der heiligenden Liebe offenbar wurde, daher auch die Zuversicht ihrer flehenden Fürbitte! Das Lukas-Evangelium erzählt von der „Sünderin", die in das Haus des Pharisäers Simon zu Jesus kam „und trat hin zu seinen Füßen und weinte und fing an seine Füße zu netzen mit Thränen, und mit den Haaren ihres Hauptes zu trocknen, und küßte seine Füße und salbte sie

mit Salben.“ Um ihrer Liebe willen, die durch die Höhe der ihr erlassenen Schuld nur um so größer war, wurden ihre Sünden ihr vergeben. Ausdrücklich mit Bezug auf diese Darstellung — St. Lucae, VII, 36 — lautet die Strophe, die der Dichter der Magna peccatrix zuteilt:

Bei der Liebe die den Füßen
Deines gottverklärten Sohnes
Thränen ließ zum Balsam fließen,
Trotz des Pharisäer-Hohnes:
Beim Gefäße das so reichlich
Tropfte Wohlgeruch hernieder,
Bei den Locken, die so weichlich
Trockneten die heil'gen Glieder —

Zu der Liebe, auf welche die „Sünderin“ Maria Magdalena sich beruft, gesellt sich die Berufung auf die Erkenntnis. Das Verlangen nach der Erkenntnis des Geistes und der Wahrheit und die begierige Aufnahme dieser Erkenntnis bezeugt dem Dichter, nach „St. Joh. IV“, die Geschichte des Weibes von Samaria, die in plötzlicher Umwandlung durch Jesus für seine ewige Lehre gewonnen wurde. „Wer aber das Wasser trinken wird, das ich ihm gebe, den wird ewiglich nicht dürsten; sondern das Wasser, das ich ihm geben werde, das wird in ihm ein Brunnen des Wassers werden, das in das ewige Leben quillet.“ „Spricht das Weib zu ihm: Herr, gieb mir dasselbe Wasser, auf daß mich nicht dürste.“ In eng sich anlehnender Auslegung der Erzählung des Johannes-Evangeliums lautet die Strophe der Mulier Samaritana:

Bei dem Bronn zu dem schon weiland
Abram ließ die Heerde führen,
Bei dem Eimer der dem Heiland
Kühl die Lippe durft' berühren:
Bei der reinen, reichen Quelle

Die nun dorther sich ergießet,
Überflüssig, ewig helle,
Rings durch alle Welten fließet —

Liebe, Erkenntnis und Reue sind die erlösenden Kräfte: so fügt der Dichter als die dritte der heiligen Büßerinnen die Vertreterin der inbrünstigsten Buße hinzu. Die von ihm citierten „Acta Sanctorum" erzählen die Geschichte der Maria Aegyptiaca, die von der Kirche unter ihre Heiligen aufgenommen wurde. Aus einem den Lüsten hingegebenen Leben wurde sie aufgeschreckt, als sie von der Thüre der Heiligen-Grabes-Kirche sich von einem unsichtbaren Arme zurückgestoßen fühlte. Da rief sie die reine Jungfrau um Errettung an; von leichten Wellen nun zum Kreuze des Heilandes getragen, vernimmt sie die Stimme, die ihr gebietet, in die Wüste zu gehen, wo sie achtundvierzig Jahre nur dem Gebet und der Reue lebt; im Tode von einem frommen Mönche absolviert, schreibt sie in den Sand die Bitte, an ihrem Todestage für sie zu beten. Auf dieses leuchtende Beispiel der strengsten Buße beruft sich die dritte Strophe der heiligen Fürbitte.

Bei dem hochgeweihten Orte
Wo den Herrn man niederließ,
Bei dem Arm, der von der Pforte
Warnend mich zurückestieß:
Bei der vierzigjährigen Buße
Der ich treu in Wüsten blieb,
Bei dem seligen Scheidegruße
Den im Sand ich niederschrieb —

Der vereinte Schlußgesang der drei heiligen Büßerinnen faßt den reinmenschlichen, ewig wahren Grundgedanken aller Verehrung des höchsten Sittlichen, also des tief und wahrhaft verstandenen Heiligen-Kultus, zusammen in die zuversichtliche Vorstellung, daß jene größeste

That der Selbstüberwindung und Selbsterneuerung einen Gewinn bedeutet, der gleichsam eine neue, in die Ewigkeit fortwirkende Endursache in den Weltenlauf bringt, aus der immer neuer Segen in den Weltenlauf ausströmt: das aufschließende Verständnis für die eigentliche Bedeutung des mystischen Dogmas von dem „Schatz der guten Werke" sowohl als auch von der allgemein geltenden Lehre von der stellvertretenden Sündentilgung. Daran knüpft der Gesang die Fürbitte für die „Eine der Büßenden", in der die drei großen Büßerinnen umgebenden Schar — „Una Poenitentium", „sonst Gretchen genannt." Es wäre aber nach dem ganzen Zusammenhange, wie nach dem Wortlaut, und wie nach dem im Folgenden nun Hervortretenden, ein Irrtum, wenn man, der allgemeinen Annahme folgend, meinte, diese Fürbitte gälte der Begnadigung Gretchens. Diese ist längst geschehen! Gretchen befindet sich in der Schar der Engel; sie ist schon gewürdigt, sich den Füßen der Mater gloriosa „anzuschmiegen", sie schwebt einher in den himmlischen Räumen in der Gemeinschaft der „heiligen" Büßerinnen! Die Erklärer haben auch das Widersprechende empfunden, daß Gretchen, nun schon seit Menschenaltern von der irdischen Welt geschieden — Faust ist inzwischen hundert Jahre alt geworden —, erst jetzt die himmlische Verzeihung erfahren sollte. Aber man hat diesem Gefühl nicht die notwendige Folge gegeben. Auch bittet sie die Himmelskönigin nicht für sich, sondern für den „früh Geliebten" legt sie ihre Fürbitte ein. Nach alledem kann der Wortlaut des Schlußgesanges nicht länger zweifelhaft sein; die Lösung, die jeden Anstoß beseitigt, eröffnet zugleich einen weit tieferen und herrlicheren Sinn, als der in der bloßen Begnadigung

Gretchens gelegen wäre. Die heiligen Büßerinnen er-
flehen für sie, daß die „Gnadenreiche" ihr einen Teil
ihrer gnadenspendenden Kraft zumesse, ihre Voll-
macht „zu verzeihen" ihr gleichsam übertrage, so weit
es einer sterblich Geborenen möglich, ihr „angemessen"
ist! Abermals eine tiefgründige, rein menschliche
Erklärung des katholischen Heiligenkultus! Ist es doch
bei der Kanonisierung von seiten der Kirche üblich, die
menschlichen Verfehlungen gegen die erworbenen Ver-
dienste abzumessen. Aus dem Wuste des Mißbrauchs den
Wahrheitskern herauszuschälen — ein echt Goethescher Ge-
danke! Und welch eine großartige Tiefe in der Vorstellung,
daß der menschlichen reinen Güte und Alles überwinden-
den, Alles vergebenden Liebe die himmlische Kraft „ge-
gönnt" werde, ein befreiendes, allen Irrtum, allen Fehl
auslöschendes, sündentilgendes „Verzeihen" auszuwirken!
Die Fürbitte also der drei „Heiligen" geht dahin, daß
auch Gretchen, „an ihrem Teile", ihrem beschränkten
Wesen und Wirken „angemessen", ein Anteil an dem
ihnen selbst eignen, in die Ewigkeiten gesteigerten Er-
lösungswerke aus der Fülle der göttlichen Gnade „ge-
gönnt" sei. Zum Höchsten erhebt sich damit die unver-
gleichliche Schlußstrophe des Bittgesanges der drei Büße-
rinnen:

Zu drei. Die du großen Sünderinnen
Deine Nähe nicht verweigerst
Und ein büßendes Gewinnen
In die Ewigkeiten steigerst,
Gönn' auch dieser guten Seele,
Die sich einmal nur vergessen,
Die nicht ahnte, daß sie fehle,
Dein Verzeihen angemessen!

Wie wundervoll schließt sich nun Gretchens Bitte

an die Mater gloriosa, ihr dieses Glück gnädig zu gewähren, an! Vor diesen Klängen verstummt das erklärende Wort.

Una Poenitentium (sonst Gretchen genannt. Sich anschmiegend).

Neige, neige,
Du Ohnegleiche,
Du Strahlenreiche,
Dein Antlitz gnädig meinem Glück.
Der früh Geliebte,
Nicht mehr Getrübte
Er kommt zurück.

Ihr Flehen wird unterstützt durch die „seligen Knaben", welche die schon aus dem „Puppenstande" befreite Seele im Kreise schwebend herumführen. Wer könnte sich dieser mächtig wirkenden Symbolik verschließen, die aus den mystischen Ätherkreisen der bildlichen Vorgänge immer wieder die Betrachtung zurückruft zu dem im wirklichen irdischen Leben sich vollziehenden Walten und Wirken der sittlichen Mächte! Wie wächst die in Irrungen geprüfte Seele, wenn sie auf ihren reinen Ursprung sich zurück besinnend — und dafür hat ja Goethe das Symbol der „seligen Knaben" erfunden —, in die neue Bahn zukunftsreicher Entwickelung eintritt, um bald da, wo sie Anlehnung fand, überlegen die Führung zu ergreifen!

Selige Knaben (in Kreisbewegung sich nähernd).

Er überwächs't uns schon
An mächtigen Gliedern:
Wird treuer Pflege Lohn
Reichlich erwiedern.
Wir wurden früh entfernt
Von Lebechören,
Doch dieser hat gelernt,
Er wird uns lehren.

Hierauf beruft sich die Fürsprecherin: und immer deutlicher wird es offenbar, daß es sich nicht um Gretchens Begnadigung handelt, sondern um Fausts Erhöhung durch Gretchen: also, ohne Bild gesprochen, um das Endergebnis der gesamten Dichtung nach ihrer Anlage im ersten und zweiten Teile. Der „dunkle Drang" zum Guten, auf den vertrauend der „Herr" im Prolog die Wette einging, hat den Irrenden immer wieder auf den rechten Weg geleitet, und bei der schwersten Verfehlung, dem nicht gut zu machenden Unrecht gegen Gretchen, war doch auch jenes bessere, zur Höhe emportragende Element mächtig wirksam gewesen. Nun wird es von den Schlacken des Irrtums und der Mißleitung frei, es tritt in der Reinheit und Frische der Jugendkraft wieder hervor: die Gewähr der Gesundung. Im unmittelbaren Anschlusse an die Fürbitte der drei Büßerinnen — „Gönn' auch dieser guten Seele . . Dein Verzeihen angemessen" — erbittet für den Erneuten, innerlich Bereiten, Gretchen sich jene Gunst von der Himmelskönigin: wie einfach aber, wie tiefsinnig und überzeugend löst sich die scheinbar im mystischen Strahlenglanze verschwimmende Symbolik in der Antwort, die sie von dort empfängt!

Die eine Büßerin (sonst Gretchen genannt).

Vom edlen Geisterchor umgeben,
Wird sich der Neue kaum gewahr,
Er ahnet kaum das frische Leben,
So gleicht er schon der heiligen Schar.
Sieh, wie er jedem Erdenbande
Der alten Hülle sich entrafft,
Und aus ätherischem Gewande
Hervortritt erste Jugendkraft!
Vergönne mir ihn zu belehren,
Noch blendet ihn der neue Tag.

„Vergönne mir, ihn zu belehren!“ Die heiligende Kraft wird von der Jungfrau, Mutter, Königin ihr übertragen sein, wenn jene überwältigende Macht des Ewig-Weiblichen, die in der „Göttlichen“ zur höchsten Idee gesteigert erscheint, von der Treue der wahrhaft Geliebten aus in dem Geläuterten zur reinen vollen Wirkung gelangt: ein rein menschlicher Vorgang, wenn er auch hier in die „Höhe“ der Atmosphäre verlegt ist; die schönste Offenbarung der sittlichen Idee im Leben, wenn sie durch die Liebe die Erkenntnis und die tief empfundene, büßende Sinneswandlung zum Göttlichen hinanzieht! So lautet der einfach menschliche Spruch der himmlischen glorreichen Gottesmutter, das einzige Wort, das wir von ihr hören:

Mater gloriosa.

Komm! Hebe dich zu höhern Sphären,
Wenn er dich ahnet, folgt er nach.

Die Gewährung der Bitte! Die Heiligsprechung Gretchens im Goetheschen Sinne: indem sie selbst zur Höhe der Reinheit, der Mater gloriosa folgend, sich erhebt, gewinnt sie die Macht, dem ihren Wert Erkennenden die Kraft zur Nachfolge zu verleihen.

Genau in dem gleichen Sinne, auf den Prolog im Himmel zurückdeutend und so das Ende an den Anfang knüpfend, erläutert der Doktor Marianus den Vorgang, aus dem er die an Alle ergehende Mahnung zieht. Wieder sind es die rettenden Mächte der beglückenden Liebe, des beseligenden Dankes, der inneren Umartung, auf die er verweist, die — gegenüber der mephistophelischen Verneinung — dem besseren Sinne der Menschheit in dem Glauben an die Idee der Reinheit, der selbstlosen Hingabe, der erhöhenden Erbarmung strömen, in dem

Symbol der Verehrung der Jungfrau, der Mutter, der zur Gottheit verklärten Menschlichkeit: die Grundlagen der Religiosität!

Doktor Marianus (auf dem Angesicht anbetend).

Blicket auf zum Retterblick,
Alle reuig Zarten,
Euch zu seligem Geschick
Dankend umzuarten.
Werde jeder bess're Sinn
Dir zum Dienst erbötig:
Jungfrau, Mutter, Königin,
Göttin, bleibe gnädig!

Durch alle Gebiete des Erdenlebens hat uns die gewaltige Ideendichtung geführt; den guten Menschen in seinem dunklen Drange hat sie uns im Kampfe gezeigt mit den bedingenden und hemmenden Weltmächten, in seinem Ringen und Streben, seinem Irren und Fehlen, seinem Fall und seiner Erhebung, seinem Mißlingen und seinen Erfolgen; zuletzt hat sie die Summe dieses weit sich ausbreitenden Lebens gezogen und das Debet und Kredit der Rechnung geprüft an dem Maßstabe des Dauernden, ewig Giltigen. Das Wissen und Erkennen, das Leben und die Kunst, Staat und Gesellschaft der Epoche hat sie nach ihrem Wesen und Inhalt, nach ihrer Unzulänglichkeit und nach ihren hohen Zielen offen vor unsern Augen dargelegt; zuletzt hat sie uns den Blick eröffnet auf die ewigen Ideen, die über all dem Treiben unveränderlich schweben, es mit ihrem Lichte durchdringen, seine Wirrnisse klären, mit ihrer beglückenden Wärme es zu beständig erneutem höherem Streben befruchtend erwecken: die Ideen der Sittlichkeit und der Religion. In ihnen ruht das Wesen, das in ewigem Werden, in ewigem Schaffen und Wirken sich offenbart: das in

disch Vergängliche ist nur sein Kleid, ein Gleichnis des Dauernden, welches jenes ahnen aber nicht erkennen läßt. Den Forderungen jenes geahnten Wesens kann nichts auf Erden genug thun; aber was nach seinen Leistungen und seinem Enderfolge immer unzulänglich bleiben muß, das Streben, wenn es dem Höchsten zugewandt war, erlangt als solches Teil an dem Wesen der Dinge und tritt als ein neues Ereignis ein in das Werdende mit der Kraft, neues Streben schaffend hervorzurufen. Was unbegreiflich erscheint, die Vereinigung der offenen Widersprüche, vollzieht sich: das Endliche wird zum Unendlichen, das Bedingte zum Unbedingten, das Menschliche zum Göttlichen. Was aber jenes Streben erzeugt, beseelt und wach erhält, das ist das Gefühl der Pietät, die Scheu vor dem Heiligen, die Verehrung des Unerkennbaren und doch unbedingt als existent Geforderten und nach dem Gesetz unsrer seelischen Organisation Geglaubten. Das Postulat des Kantischen Kritizismus findet in Goethes Lyrik den adäquaten Ausdruck:

> In unsers Busens Reine wogt ein Streben,
> Sich einem Höhern, Reinern, Unbekannten
> Aus Dankbarkeit freiwillig hinzugeben,
> Enträtselnd sich den ewig Ungenannten:
> Wir heißen's fromm sein! —

Gleichsam als eine Propädeutik zur echten Religiosität, als die Vermittelung, die aus der Erfahrung des Irdischen zur Ahnung des Göttlichen hinaufhebt, erscheint dem Dichter das Symbol der Verehrung der „Jungfrau, Mutter, Königin", der zur Idee erhobenen höchsten Vorstellung menschlicher Reinheit und Liebeskraft. In der dunklen Klarheit des Prophetenwortes verkündet der Chorus mysticus diese Gedanken:

Alles Vergängliche
Ist nur ein Gleichnis;
Das Unzulängliche
Hier wird's Ereignis;
Das Unbeschreibliche
Hier ist's gethan:
Das Ewig-Weibliche
Zieht uns hinan.

Das tiefsinnige Wort schließt den religiösen Teil des Gedichtes ab; aber es zieht zugleich die Summe der ganzen Dichtung, völlig getreu der ersten, jugendlichen Konzeption.

Das in dem Gedicht entrollte Leben: ein Gleichnis, im Vergänglichen das Bleibende zu erkennen gebend; das unzulängliche Irren: durch das immer strebende Bemühen geadelt, wird es der endlichen Erlösung zugeführt; das von dem Verstande Geleugnete, für nichtig und verloren Erklärte: es wird durch die Vernunft, die das Unmögliche zu begehren wagt, und durch die Allmacht der Liebe zum glorreichen Siege erhoben. Vom ersten Beginne bis zum letzten Ende in diesem unerschöpflich reichen Leben, das in allen seinen Stadien die Wunderkraft des Dichters uns miterleben läßt, sind damit die edelsten Kräfte des Menschen in voller Wirksamkeit erwiesen: die Pietät vor dem Heiligen, der Drang zur Wahrheit, die Liebe zum Schönen und Guten, das zum Göttlichen hinanziehende Vermögen der Hingabe an die Idee und der Selbstverleugnung im hilfreichen Dienste für die Förderung der Gesamtheit.

So besiegelt der „mystische Chor" am Schlusse noch einmal mit bedeutendem Wort die großartige Einheit des ewigen Gedichtes, das mit allen seinen Gleichnissen, wunderbaren Bildern und rätselvollen Symbolen sich doch nur in den Dienst der konsequent entwickelten einfachen, menschlichen Wahrheit stellt.


Königsberg. Hartungsche Buchdruckerei.

